NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892963 1

Google

MICROFILMED

MICROFILMED

CÆCILIA,

eine

Zeitſchrift

für die muſikaliſche Welt

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunſtverſtändigen und Künſtlern.

Redigirt von

S. W. DEHN in Berlin.

25

Fünfundzwanzigſter Band.

Enthaltend die Hefte 97, 98, 99 u. 100.

TOR LIBRARY
NEW-YORK

MAINZ, BRÜSSEL und ANTWERPEN,
im Verlage der Hof-Muſikhandlung von B. SCHOTT's SÖHNEN.

1846.

Inhalt

des

Fünfundzwanzigsten Bandes der Cäcilia.

Heft 97.

Seite

Schreiben an den Herrn Redacteur der zu Mainz erscheinenden Zeitschrift Cäcilia auf Veranlassung der Recension des Herrn *Fétis* über *R. G. Kiesewetter's Werk* „die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt.“ 1

Nachklänge des Beethovenfestes in Bonn 21

Kompositionen des XVI. Jahrhunderts zu weltlichen Texten 29

Recensionen und Anzeigen.

Grande Fantaisie pour le Piano sur „Norma“ composée par E. Prudent. Op. 17. Moyence chez le fils de B. Schott. Pr. 2 fl. 32

Heinrich Esser und seine neueste Oper „Die zwei Prinzen,“ in 3 Akten. Op. 15. Clavierauszug. (Mainz, bei Schott. Preis 9 fl. 36 kr. 33

W. J. Thomaschek, Te Deum, hymnus Divi Ambrosii, plena concentu musico reddibus etc. Op. 79 Clavier-Auszug. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen (Pr. 2 fl. 24 kr., Orchesterst 3 fl. 36 kr., Singst. 54 kr., einzelne Chorst. 14 kr 36

C. Hèser, vier Gesänge für Männerstimmen. Op. 1. Heft I. und II. Cassel, Burkhard. (Partitur und Stimmen jedes Heftes $^3/_4$ Thlr.) 38

Volkslieder, alte und neue, für Männerstimmen gesetzt und herausgegeben von Ludwig Erk. Erstes Heft. 68 Lieder enthaltend. Essen, bei Bädeker. 1845. Pr. 18 Sgr. 40

Seite

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst von Anton Schmid. (Fortsetzung.) 43

Mit einer Musikbeilage zu Pag. 31.
Mit einer Notenbeilage zu Pag. 50.
Intelligenz-Blatt.

Heft 98.

Ueber Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend . 65

Recensionen und Anzeigen.

Grande Sinfonie (en Ré majeur), composée et dédiée à Son Altesse royale Monseigneur Charles Louis, Duc de Lucques, Infant d'Espagne, par Jean Frédéric Kittl 95

Symphonie de Piano. Grande Sonate en quatre parties pour Piano seul, composée par Th Kullach . 97

Die Kunst im Takte zu spielen, dargestellt in 25 Uebungen für das Piano-Forte zu 4 Händen, in Partitur zum Gebrauch für Anfänger, von Henri Berlioz jeune 98

Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von Conradin Kreutzer 100

Leicht ausführbare Kirchenmusik, zunächst für Hochschulen, Gymnasien und Seminarien. Zwei Motetten (Erforsche mich Gott — und: Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz.) für 4 Männerstimmen oder auch Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkührlicher Orgelbegleitung, componirt etc. von E D Wagner 102

Ciaccona 3 Sonate no 2 per il Violino solo, composte da Joh Seb. Bach. Per il Violino con Accompagnemento di Pianoforte ed da F. W. Kessel . 103

Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Bach's Clavier- und Orgelcompositionen, in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten, für Orgel und Pianoforte, von Fr. Kümmeldt 104

Die zwei Prinzen, Oper in drei Acten, nach dem Französischen Scribe's und Melesville's von M G. Friederich, Musik von H. Esser 106

Notiz zur musikalischen Beilage 113

Seite

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst von Anton Schmid. (Fortsetzung.) 114
Nebst einer musikalischen Beilage
Intelligenz-Blatt.

Heft 99.

Beiträge zur Geschichte der Claviersonate 129
Ueber Stimmbildung 159
Ueber die Melodien deutscher weltlicher u. Volkslieder 176
Erklärung 190
Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst von Anton Schmid. (Fortsetzung) 193
Intelligenz-Blatt.

Heft 100.

Beiträge zur Geschichte der Claviersonate 201
Winke für Orgeldisponenten 232
Wettgesang in Mainz und Sängerfest in Cöln . . . 254
Recensionen und Anzeigen 263
Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von Conradin Kreutzer. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 4. Heft. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. (4.) 263
Protest von Herwegh, für 4 Männerstimmen componirt von Wilh. Speier. Op. 58. Mainz bei B. Schott's Söhnen. In Partitur und Stimmen. Preis 54 kr. (4.) 263
Des Deutschen Lied. Gedicht von P. J. Reinhardt, für 4stimmigen Männerchor componirt etc. von S. A. Zimmermann. Op. 41. Partitur und Stimmen. Preis 45 kr. (4.) 264
Männerchöre für Gesang- und Turnvereine von Wilh. Speier. Op. 52. 1. Heft. Partitur und Stimmen. Frankfurt a. M. Verlag der Jäger'schen Buchhandlung. (4.) 265
Der deutsche Sängersaal. Leicht ausführbare Original-

Seite

Compositionen für 4 Männerstimmen von verschiedenen Componisten. Bis jetzt 2 Hefte, in Partitur und Stimmen. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis der Partitur 24 Sgr., und jeder einzelnen Stimme: 4 Sgr. (In Querfol. und Quartformat.) . 265

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk. Band III. Heft I. 85 Lieder enthaltend. Berlin, bei Wilh. Logier. 1845. Preis 15 Sgr. (94 Seiten in kl. 8.) 269

Der Pianist. Hilfsbuch für Alle, welche eine völlige Unabhängigkeit der Finger, Geläufigkeit, richtiges Zusammentreffen und gleiche Stärke beider Hände, mit einem Worte einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. Lehrern und Lernenden gewidmet von Carl Wirth, ehemaligem Lehrer an der königl. Musikschule zu Paris. — Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 3 fl. 36 kr. 272

Anzeigen 273

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst von Anton Schmid. (Fortsetzung.) 274

Intelligenzblatt.

Schreiben

an den

Herrn Redacteur der zu Mainz erscheinenden Zeitschrift

Cäcilia

auf Veranlassung der Recension des Herrn Fétis

über

R. G. Kiesewetter's Werk

„Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt."

(Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1842.)

Mein Herr!

In dem 85. Hefte Ihrer „Cäcilia," Jahrgang 1843, Band XXII, haben Sie den Liebhabern musikalischer Literatur und Kunstgeschichte R. G. Kiesewetter's Werk: „Die Geschichte der Araber nach Originalquellen dargestellt" (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1842) seinem Inhalte nach angezeigt: Sie haben das Verdienstliche des Unternehmens, das Ergebniss der vereinigten Bemühungen eines berühmten Philologen und eines im Fach musikalischen Wissens wohlbewanderten Literaten — das durch seine Neuheit und Gründlichkeit überraschende Resultat eines umfassenden Studiums von 18 orientalischen Original-Abhandlungen in arabischer, griechischer und türkischer Sprache — gebührend hervorgehoben. Bis vor Kurzem ist mir, so weit ich mich in der musikalischen Literatur unserer Zeit habe umsehen können, von keiner andern Seite her weder eine Kritik noch eine eigentliche Recension dieser merkwürdigen Schrift bekannt geworden,

welche Sie am Schlusse Ihrer ausführlichen Anzeige, gewiss mit Recht, Herrn Kiesewetter's gelehrtestes Werk nennen, und das eben wegen seiner Gelehrsamkeit sowohl, als wegen der ebenmässigen Uebereinstimmung zwischen dem schwer darzustellenden Stoff und der sehr gewählten klaren Art der Darstellung als sein vorzüglichstes genannt zu werden verdient. Erst jetzt ist eine Art Recension erschienen aus der Feder des bekannten Gelehrten, Herrn Fétis, der früher Professor und Bibliothekar an dem königl. Conservatorium zu Paris war, und gegenwärtig Direktor des königl. Conservatoriums zu Brüssel ist. Sie befindet sich in der zu Paris erscheinenden *„Revue et Gazette musicale"* vom laufenden Jahre Nr. 19, 20, und wird Ihnen gewiss zur Einsicht vorgelegen haben *).

Die gelehrten Streitigkeiten, welche zwischen dem Verfasser des in Frage stehenden Werkes und Herrn Fétis über verschiedene Materien der Kunstgeschichte und deren Literatur statt gefunden, sind denjenigen noch in Erinnerung, die den betreffenden Zeitschriften im Verlauf der Jahre einige Aufmerksamkeit zugewendet haben, und es kann sich nach dem bekannten Character des Herrn Literaten Fétis Niemand darüber wundern, dass dieser die Schrift des Herrn Kiesewetter mit der vorgefassten Absicht zur Hand genommen, dieselbe durchaus gehaltlos, irrig und über die Massen schlecht zu finden. Diese seine Absicht leuchtet aus seiner Recension so entschieden hervor, dass Herr Kiesewetter sich über eine Kritik wie die vorliegende in der genannten Pariser Zeitschrift leicht trösten mag, indem es kaum einen Leser geben wird, der in

*) Allerdings; auch hat diese Recension des Herrn Fétis noch anderweitig Aufmerksamkeit und Missbilligung hervorgerufen, und bereits verschiedene mir zur Aufnahme in die „Caecilia" zugeschickte „Gegenschriften" und „Antikritiken" hervorgerufen. Da aber keine derselben so rein sächlich gehalten und keine so weit auf den Gegenstand eingeht, als das vorliegende „Schreiben," so habe ich diesem den Vorzug gegeben. *Die Red.*

derselben nicht auf den ersten Blick den Erguss einer eingewurzelten *rancune* erkennen musste.

Leider scheint Herr Fétis im Besitz, und zwar im Alleinbesitz von Allem zu sein, was musikalische Theorie, Litteratur und Geschichte betrifft, in Frankreich das grosse Wort zu führen, und dort, in der Heimath aller denkbaren Oppositionen, scheint nur er sich einer unumschränkten Immunität, des Rechtes: „zu lösen und zu binden," unangefochten zu erfreuen. Begreiflich: Nicht jedermann ist in der Verfassung, wenige aufgelegt, auf die Gefahr einer mehr als unliebsamen Erwiederung, sich in eine Controverse einzulassen. Und doch wäre es zu bedauern, wenn das durch unverdienten Tadel möglicher Weise aufgeregte Misstrauen gegen das hier in Rede stehende Werk des Herrn Kiesewetter fortwuchern dürfte, ein Werk, welches über einen nur Wenigen bekannten Gegenstand immer noch viel mehr Licht verbreitet hat, als die wenigen darüber früher erschienenen Schriften.

Der Verfasser dieses jetzt hart angegriffenen Werkes wird persönlich zu einer, als Gegen-Kritik immer ärgerlichen, Erwiederung sich schwerlich entschliessen; Ihnen, geehrter Herr Redacteur, kann eine solche aus ähnlichen und vielleicht noch andern Rücksichten eben so wenig zugemuthet werden; die Aufgabe müsste daher einem Recht und Wahrheit liebenden Dritten vorbehalten bleiben.

Als diesen Dritten biete ich mich an. Den Beruf hierzu darzuthun, bedarf es meines Erachtens keines berühmten Namens: meine allgemeinen musikalischen Kenntnisse sind, wie ich versichern darf, grade hinreichend, um nach Ansicht der von der einen und der andern Seite vorgebrachten Erklärungen, den Stand der Frage vollkommen aufzufassen; specielle Kenntnisse von arabischer oder griechischer Musik wird auch von mir Niemand fordern. Kennen wir doch alle davon nicht mehr, als uns die wenigen bekannten Autoren einer neuern Periode haben mittheilen können; ich habe die betreffenden Kapitel bei Laborde und bei Villoteau gelesen; Kiesewettere weiter oben näher be-

Google

zeichnete Schrift hat mir dieselben erläutert und deren Lücken über die wichtigsten Theile noch ergänzt; ich darf daher mit voller Ueberzeugung versichern, dass ich davon so viel verstehe als Herr Fétis. Deutschen Styl weiss ich hoffentlich besser als dieser zu schätzen, und da ich endlich verständig und gesittet genug bin, um zu fühlen, was zwischen Literaten der wechselseitige Anstand erfordert, so erkenne ich mich so vollkommen als irgend Jemand berufen, die Kritik des Herrn Fétis aus jedem Gesichtspunkte zu prüfen und zu beurtheilen.

Dass schon vor Allem Herrn Kiesewetters Styl nicht das Glück hat, seines Kritikers Beifall zu finden, dürfen wir diesem nicht verübeln: „schon der Geist der deutschen Sprache," sagt Herr Fetis, „ist jener Klarheit nicht fähig, welche den Reiz der französischen ausmacht." — Gewiss schätzen und lieben wir die französische Sprache, wie sie es ohne Widerrede verdient; allein wir schätzen auch die innerige, und halten sie des bestimmten Ausdrucks jedes Gedenkens und selbst mannigfaltiger Abstufungen und Wendungen fähig, die manchem Uebersetzer einiges Nachdenken kosten können. Möge uns aber Herr Fétis verzeihen, wenn wir uns des Zweifels nicht erwehren können, ob es nicht vielmehr seine eigene ungenügende Kenntniss unserer Sprache ist, welche ihm das Lesen deutscher Schriften schwer, und demzufolge widrig macht. Zwar wissen wir nicht, welche Forderungen er an den Styl, besonders in theoretischen Schriften, gegenwärtig stellt; er hat sich (die Gerechtigkeit lässt ihm Frankreich widerfahren) ehemals durch Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks ausgezeichnet, und man durfte seine Aufsätze, welcher Art diese auch waren, mit Vergnügen in die Hand nehmen. Ist es vielleicht eine Folge der philosophischen Studien, denen er sich in letzterer Zeit ergeben hat, und deren er sich seitdem gerne bei jeder Gelegenheit rühmt, dass wir an seinen neueren Schriften jene Vorzüge merklich vermissen? So finden wir z. B. in seiner, nicht ohne *Prétention* angekündigten Theorie jene *phrases incidentes*, jene *formes*

embarrassées, jene *expressions pédantesques qui jettent de l'obscurité sur les périodes du style*, u. s. w. Mangel, welche Herr Fétis (mit Unrecht) Herrn Kiesewetter vorwirft.

Warum eine solche Strenge gerade gegen einen deutschen Schriftsteller, bei solcher Nachsichtigkeit gegen sich selbst? —

Doch lassen wir die Frage vom Styl bei Seite, so wie von da an auch Herr Fétis zur Kritik des Werkes, zu den vermeintlichen Irrthumern des Herrn Kiesewetter übergeht.

Herr K. nimmt (so fährt Herr F. fort) mit Herrn Kosegarten an, dass die Musik der Araber sich nicht früher zu vervollkommnen angefangen habe, als nachdem diese im VII. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung Persien erobert hatten. Gross muss allerdings der Abstand gewesen sein, von der Kunst, in deren Besitz ein Volk von Hirten und Kriegern sich befunden haben konnte, bis zu derjenigen, welche das Vergnügen des Hofes der Chalifen während der langen Herrschaft der Araber über die schönsten Landschaften Asiens ausgemacht haben musste. Dennoch verwirft der Verfasser der neuen Abhandlung über die Musik der Araber die Ansicht derjenigen, welche der Meinung sind, dass dieses Volk von den Persern die in den Werken der Griechen geschöpfte Theorie angenommen und, dass eine solche Theorie jemals auf die Musik der orientalischen Völker anwendbar gewesen wäre. Er behauptet, nach den von Herrn Kosegarten mitgetheilten Fragmenten aus dem grossen Werke Farabi's, dass dieser Philosoph, dem man den Namen des zweiten Lehrers oder des Aristoteles Arabiens beigelegt, der einzige Autor dieses Landes gewesen sei, welcher in seiner Sprache eine mit jener der griechischen Theoretiker übereinstimmende Lehre gegen die Mitte des X. Jahrhunderts gekannt und entwickelt habe. Nach seiner (Herrn Kiesewetter's) Meinung aber hätte diese der Doctrin der Araber fremde Lehre, auf deren Ideen niemals eingewirkt, indem sie im offenbarsten Widerspruche stehe mit den

theoretischen Schriften aller andern arabischen, persischen und türkischen Abhandlungen über Musik. Herr Fétis führt an diesem Orte eine historische Anekdote aus dem Leben Farabi's an: Als nämlich dieser Weise den Hof des Fürsten zu Damascus besuchte, liess der Fürst ihm zu Ehren ein Concert von seinen besten Musikern aufführen; ihre Instrumente schienen aber dem Philosophen so schlecht gestimmt, dass er nicht umhin gekonnt, sein Missfallen darüber an den Tag zu legen. Man bemerke, sagt Herr Fétis, dass diese schlechte Stimmung nicht der Unwissenheit der Musiker zuzuschreiben sei, vermuthlich der geschicktesten an einem Hofe, wo die Künste und Wissenschaften geschätzt waren. Ihre Instrumenta (sagt er) waren ohne Zweifel nach dem damals unter den Arabern angenommenen System gestimmt, und wenn sie das Ohr Farabi's beleidigten, so kam dies daher, dass er sie mit den naturgemässen Verhältnissen des griechischen Systems nicht übereinstimmend fand. Die Folgerung aus dieser Thatsache will Herr Fétis später zeigen. — — (Wir werden ja sehen: vor der Hand wüsste ich überhaupt keine daraus zu ziehen.)

Herr Kiesewetter — fährt der Recensent fort — nimmt drei Classen der Theoretiker arabischer und persischer Musik an, nämlich: 1) die der eigentlich sogenannten arabischen Musik, in welcher die Grundzüge der arabischen, türkischen und persischen festgesetzt worden sind, 2) jene der arabisch-persischen Schule, in welcher die Grundzüge (*bases*) der ersteren beibehalten, und nur in einigen Einzelnheiten modificirt sind; 3) jene einer besonderen Schule, welche sich, wie es scheint, gegen Ende des XII. Jahrhunderts durch die Berührung der Orientalen mit den Franken oder Kreuzfahrern gebildet habe, und die statt der in den beiden ersten angenommenen Theilung des ganzen Ton-Intervalls in Drittel, dasselbe nach Art der Europäer nach Halbtönen theilt.

Mit dem ersten Schritte in der Darstellung der arabischen Doctrine bemächtigt sich (sagt Herr Fétis) des Autors der Systemangeist, und zieht ihn in ein Labyrinth

von Schwierigkeiten und Widersprüchen, um unvereinbarliche Dinge zu vereinbaren. Er gesteht, dass die Theilung des ganzen Ton-Intervalls diesem Systeme zufolge durch Dritteltöne geschieht, und nimmt die bestimmten Töne innerhalb jeder Octave in der Zahl 17 an. Im Vorbeigehen gesagt, steckt darin schon ein Irrthum, weil es keine Octave gibt, ohne Wiederholung des ersten Tones in der Höhe. Es sollte also (wie bei Villoteau) heissen: 18, nicht 17. Endlich ist dieser Irrthum von geringer Wichtigkeit; „unsere Bemerkungen (sagt er) werden sich über ernstlichere Dinge erstrecken."

Aber, werthester Herr Fétis (möchte ich ihn anreden, wenn er sich deutsch anreden liesse), wie mögen Sie denn dies als einen Irrthum des Autors bezeichnen? Er hat ja sehr Recht, von 17 Tönen zu reden, denn der 18te, wie Sie selbst sagen, ist ja nur die Wiederholung des ersten, und wird selbst erster (1.) einer neuen Octave. Herr K. hat darin — wenn zwar nicht Ihren Villoteau, doch den Gebrauch aller älteren Autoren für sich, welche eben so in der Octave unserer europäischen Musik nur 7 Töne nennen, indem der achte wieder die Benennung des ersten erhält. Damit stimmt der Sprachgebrauch in allen Lehrbüchern überein; von unsern Clavieren z. B. heisst es allgemein: Die Octave besteht aus 7 Untertasten und 5 Obertasten, zusammen 12 Tasten mit eben so viel Namen; und bauten wir ein Clavier mit Unterscheidung des angeblichen grossen Halbtons, so würden wir 7 Untertasten und 10 Obertasten, zusammen 17 benannte Töne (gerade eben so viel als die Araber) zählen. Die Zahl 7 unsers musikalischen Systems finden Sie bei S. Gregor, bei Guido von Arezzo, und bei allen späteren Didactikern; ja schon bei dem römischen Dichter lautete es, wie Sie sich der Stelle ohne Zweifel erinnern: *septem discrimina vocum.* — Wahrlich, Sie brechen, — wie man bei uns mit einer vulgären Redensart zu sagen pflegt — die Gelegenheit zum Streit vom Zaune.

Uebrigens kann ich durchaus nicht finden, dass Herr K.

in der Exposition des arabischen Systems, wie Sie, werthester Herr Fétis, sagen, sich in unauflösliche Schwierigkeiten verwickelt hätte: es ist ihm vielmehr sehr wohl gelungen, uns jenes, mit dem unsrigen allerdings unvereinbarliche System so **verständlich und klar** darzustellen, als dies irgend Jemand in unserer moderuen Kunstsprache zu leisten vermocht haben wurde. Die Zeichen, die er zur Darstellung dee arabischen (17 Ton-) Systems gewählt, sind die besten, wodnrch dasselbe einem modernen europäischen Musiker (und zumal einem an die kürzeste und fügsamste Nennung der Töne mit Buchstaben überall gewohnten Deutscheu) versinnlicht werden konnte; seine Bezeichnungen sind ohne Vergleich glücklicher gewählt, als jene des Villotean, mit welchen dieser Gelehrte (wie Sie selbst anerkennen) dem Leser das Verständniss, sich selbst aber das fortgesetzte Besprechen der Sache durch die Menge der Figuren, und noch überdies durch die unglücklich gewählte, schon ursprünglich mit nothwendigen $\sharp\sharp\sharp$ behaftete Ur-Tonart *(A dur)* in hohem Grade erschwert, ja fast unzugänglich gemacht hat. Herr K. verdient wegen seiner durch das ganze Werk hindurch erzielten **Klarheit** eine ehrenvolle Anerkennung, die ihm auch von jedem Unbefangenen zu Theil werden wird.

Herr Fétis stellt die Erklarung unsere Autors: daes das **System** der Araber, in seiner einfachsten Gestalt gedacht, das **diatonische** sei, in Abrede. Doch ist es wirklich so: die Drittheile, in welche der Araber sich das ganze Ton-Intervall getheilt denkt, sind — auf das günstigste beurtheilt — nichts anders, als Modificationen oder Schattirungen des Geeangee, durch deren verschiedene Abwechselung er eine uns unbekannte (freilich auch ungenießbare) Mannigfaltigkeit von ihm als **Tonarten** benannter **Tonreihen** erhält; jede dieser Tonreihen ist aber in den Rahmen einer diatonischen Octave eingeschlossen, und zählt in der Regel nicht mehr als 8 Tone; die wesentlichsten (nach griechischen Begriffen symphonischen) Töne — *soni stantes*, Quarte, Quinte und Octave — sind überall vor-

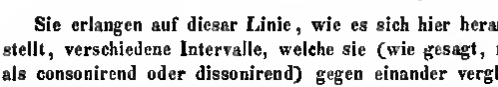
herrschend; endlich ist das ganze diatonische Diagramm in den zwei Tonarten Newa und Uschak in der Gestalt unserer Dur- und Moll-Tonleiter, und zwar unentstellt, wirklich gegeben *). Uebrigens geräth unser Autor durch die Beziehung auf unsere diatonische Tonleiter keineswegs mit sich selbst in Widerspruch, indem er darum nicht minder jeden der 17 Töne des arabischen Systems — nicht (wie wir in dem unsrigen die sogenannten Halbtöne betrachten und nennen) für erhöhte oder herabgesetzte ihrer Diagramms, sondern ausdrücklich (S. 20) in dem System der Tonarten für selbstständige, d. i. für sich selbst geltende Töne erklärt, wie es ja auch Herr Fétis verlangt. Mit Unrecht also bezeichnet Herr Fétis das System des Herrn Kiesewetter für irrig (*erroné*): es beruht durchaus auf der Doctrin, die er überall in den Schriften der Lehrer der arabischen und arabisch-persischen Schulen gefunden, und über welche er sich auch unmöglich würde haben täuschen können.

Herr Kiesewetter hatte in dem II. Capitel „Von den Verhältnissen der Töne (S. 24 u. ff.) gezeigt, dass die Araber ihr Monochord nicht, wie wir thun, durch ein arithmetisches Verfahren, nämlich nicht nach dem bei uns durch ein Bruchtheil ausgedrückten Verhältniss zweier, miteinander zu vergleichenden Töne errichten, sondern sich hierzu einer von der unsern völlig verschiedenen Methode bedienen. Es ist hier nicht der Ort, dieses Verfahren, so wie es der Autor (mit möglichster Verständlichkeit) zum ersten Mal beschrieben, nochmals zu erklären; darüber müsste man nothwendig das betreffende Capitel

*) Es ist merkwürdig, dass die einzigen zwei Beispiele, welche Villoteau von arabischem Gesang, d. i. von eigentlichen Arien, mitgebracht, in diesen Tonarten componirt sind, welche — ganz diatonisch — keine Spur von vermeintlichen Drittheltönen zeigen. (Bei unserm Autor unter den Beilagen S. XVI. u. ff.) Alle ausserdem von ihm und von andern Reisenden mitgetheilten Weisen populärer Musik sind durchaus diatonisch.

G. T.

selbst im Buche nachlesen; nur in Kürze sei hier Folgendes davon in Erinnerung gebracht: Nicht um den Ausgangspunkt jedes Tones auf einer gespannten Saite zu bezeichnen, wie wir an unserm Monochord thun, sondern um die Ursache der consonirenden oder dissonirenden Eigenschaft verschiedener mit einander zu vergleichender Töne zu erweisen, haben die Lehrer das sogenannte Monochord erdacht; eine Linie, die sie in 12 gleiche Theile theilen, und mit den Ziffern I bis XII (in arabischen Zahlen) bezeichnen, nämlich:



Sie erlangen auf dieser Linie, wie es sich hier herausstellt, verschiedene Intervalle, welche sie (wie gesagt, nur als consonirend oder dissonirend) gegen einander vergleichen. (Obgleich auch dort noch nirgends ein Drittelston zum Vorschein kommt.) Ein eigentliches Monochord ist damit nicht gewonnen, auch ist es auf ein solches damit nicht abgesehen.

Etwas einem Monochord Aehnliches erfanden jedoch die Lehrer der von dem Verfasser sogenannten arabisch- persischen Schule, zur Darstellung der Tontheilung auf der Laute. Sie suchten indessen diese Tontheilung nicht (wie wir) durch die Rationen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, sondern durch ein willkührlich (ich möchte sagen empirisch) angenommenes bald kürzeres, bald längeres, bald wieder untergetheiltes, bald mit angefügten Quottheilen verlängertes Mass auf der gespannten Saite. Die ganze Saite sei z. B. bezeichnet $\alpha\ \beta$. Nun sagen sie: die Hälfte der Saite ist der Ton 18 (die Octave); — das Ende des ersten Drittels giebt den Ton 11 (die Quinte); — das Ende des ersten Viertels giebt den Ton 8 (die Quarte). — Alles richtig, (und so weit auch in Proportionen ausgedrückt.) Nun weiter: Man theile die Linie von Ton 8 anfangend in vier Theile, an das Ende des letzten Viertels setze man die Ziffer

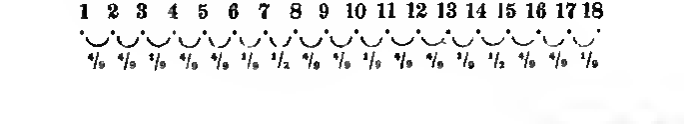
15 (in unserm System etwa die kleine Septime c^{b}); — das Ende des ersten Neuntels erhält die Ziffer 4 (die grosse Secunde, zufällig richtig); — nun theile 4 β in 9 Theile, an das Ende des ersten Neuntels setze 7 (ein Intervall, welches, aber auch nur ungefähr, mit unserer grossen Terz übereinkommen würde, in der Dritteltan-Theilung aber als Intervall oder Ton gar nicht existirt); — theile 8 β in 8 Theile, füge nach unten noch einen solchen Theil hinzu, so hast du den Ton 5 (einen Tan, für den wir in unserm System weder einen Namen, noch einen Platz auf unserm Monochord haben, und der auch in der Drittelton-Theilung vergeblich gesucht wird); — u. s. w. u. s. w. auf ähnliche Weise vargehend für alle noch übrigen Töne des arabischen Systems.

Nun behauptet Herr Fétis, dieses Monachord zeige die Intervalle in ihren wahren und mathematischen Praportionen; das Verfahren der persischen Lehrer, um die Verhältnisse der Octave, der Quinte und der Quarte zu suchen, sei ganz identisch mit jenem der griechischen Theoretiker und der modernen Europäer. Wenn der persische Lehrer weitere Operationen varnimmt, welche uns in den andern Theilungen an unserm Monochord fremd sind, so komme dies daher, weil er jene Dritteltöne zu suchen hatte, welche die sonderbare Tonleiter der arabischen Musik bilden; bei dieser Untersuchung sehe man ihn aber, seinen Zweck vor Augen, so regelmässig vorgehen, als wir es, mit Hinsicht auf die Theilung unserer chromatischen Leiter durch Halbtöne, nur immer thun können. Die Unterscheidung, welche Herr Kiesewetter zwischen dem Begriff eines Manochards bei den Orientalen, und jenem, den wir von einem solchen haben, hat aufstellen wollen, sei alsa ungegründet, und in Allem, was er über diese Sache sagt, walte eine offenbare Verwirrung der Begriffe.

Wenn Herr Fétis uberhaupt aufgelegt ware, van irgend Jemand (ihn selbst ausgenammen — wie der Menagerie-Inhaber bei dem englischen Dichter Thompsan in der Abhandlung Περὶ Βάθους von seinem Elephanten sagt, „dem

grössten in der Welt, ihn selbst ausgenommen") Etwas zu lernen, so hätte er die getadelte Stelle unsers Autors gelesen, und die dazu gehörige Zeichnung wenigstens eines Blickes gewürdigt; er würde sich dann das Unangenehme einer Zurechtweisung, uns aber die Mühe einer nothwendigen Berichtigung erspart haben; dass der persische Lehrer den Ausgangspunkt der Octave, der Quinte und der Quarte richtig angiebt, dass er sie auch mit unsern arithmetischen Proportionen als $^1/_2$, $^2/_3$, $^3/_4$ der Seite ausdrückt, hat schon Herr Kiesewetter selbst (S. 33) ausdrücklich angemerkt, dabei aber mit Berührung auf das vorliegende, von ihm nach Anleitung der Handschrift gezeichnete Monochord (denn eine Zeichnung war in den Originalen nicht vorhanden) darauf hingewiesen: dass von allen übrigen 14 Intervallen, mit Ausnahme noch der zufälliger Weise richtigen Secunde, keines mehr mit Intervallen unserer Tonleiter (eben so wenig aber auch mit jenen des sogenannten Mesael ihrer Schule) zusammen trifft. Nun könnte man freilich mit Herrn Fétis denken, der Lehrer habe „die Stellen der Dritteltöne des arabischen Systems" auf der gespannten Seite aufzusuchen gehabt. Allein siehe da: beim ersten Blick auf die Zeichnung springt es in die Augen, dass man durch das von ihm angegebene Verfahren nichts weniger als jene Ton-Drittel, sondern ganz wunderliche Intervalle erlangt; Intervalle, mit welchen selbst die kühnste Phantasie irgend eine Fortschreitung im Gesange sich gar nicht zu denken vermag. (S. 33 u. ff.; vergl. auch das Beispiel auf S. 74.)

Man betrachte hier die Tonleiter, die, nach der Anleitung des persischen Lehrers, graphisch ausgeführt, zum Vorschein kommt, und sehe, ob da eine Spur der zu suchenden Drittelston-Intervalle zu finden.



Man sieht, dass der Erfinder es mit seinem Masa nicht genau genommen, sondern zufrieden war, wenn es ihm nur approximativ den Raum anzeigte, in welchen jeder Ton beiläufig zu stehen kommen sollte.

Aber auch von da an hat Herr Kiesewetter nicht aufgehört, die Gültigkeit vollkommener Drittaltöne nach dem Tonsystem der arabischen Schule anzuerkennen, und er hat lieber angenommen, der persische Lehrer sei, bei einer durchaus willkührlichen Operationsweise, nur darum in Irrthümer verfallen, weil er eben nicht auf der Basis arithmetischer Proportionen weiter bauta. Demnach ist es klar erwiesen, dass die Art, die Verhältnisse der Töne auf dem Monochord durch eine arithmetische Operation auszumitteln, den Philosophen seiner Schule unbekannt war, oder dass seine Schule etwas noch Sinnreicheres erfunden zu haben glaubte *).

Herr Fétis hat also auch hier seinen Satz gegen unsern Autor nicht behauptet, und ist vielmehr in Folge vernachlässigter selbsteigener Prüfung, in einen gar argen Irrthum verfallen.

Zunächst ereifert sich Herr Fétis darüber, dass unser Autor an die Wirklichkeit der Dritteltöne in der Praktik (Ausübung) der alten Kunst nicht glauben will; (Herr Kiesewetter nennt eine solche Musik (S. 73) ein

*) Lahorde hat, auf die Anleitung des von ihm benutzten persischen Autors, ein ähnliches Monochord gezeichnet, dabei jedoch verschiedentlich zu bessern versucht. Auf seinem Wege hat er ein Monochord erhalten, welches vielmehr unserem chromatisch-enharmonischen (mit Unterscheidung des grossen und kleinen Halbtons) nahe kammt. Nun ist es aber weder arabisch noch persisch: auch findet sich dort von Dritteltonen keine Spur!! — Villoteau hat, wie schon unser Autor erinnert, die Materie von den Grössenverhältnissen der Töne in der Tonleiter ganz unberücksichtigt gelassen, und ohne besondere Erläuterung sogar das System der Dritteltöne an ein System von Halbtönen (der neueren persischen Schule) unvermerkt angereiht!

G. T.

aitles Ideal der Philosophen, oder gar ein Ideal der eitlen Philosophen! er behauptet, sie könne nie und nirgends getreu ausgeübt worden sein!) Wie widerlegt ihn Herr Fétis? — Durch eine (auch von Herrn Kiesewetter selbst irgendwo angeführte — und abgefertigte) Stelle von Villoteau, dann durch Berufung auf das Zeugniss der Herren Neukomm (?) und Artot, und „vieler anderer Musiker", die ebenfalls, so wie jener erstgenannte, von den arabischen Sängern in Egypten den Gesang in Dritteltönen ausüben gehört haben sollen. Herr Fétis will darum in dem zweiten Buch seiner „Philosophia der Musik" (wie er zwar auch schon in der Einleitung seiner allgemeinen Geschichte der Musik gethan habe) die Nichtigkeit der Meinung darthun, als ob unsere diatonische Gamme die Musik der Natur sei, und als ob alle mit gleichen Organen versehene Menschen die Tonleiter auf gleiche Weise fassen mussten.

Auf den Beweis, den Herr Fétis uns verspricht, sind wir sehr begierig; wir sind nämlich der Ansicht, dass ein solcher nicht aus einem philosophischen Satz als Axiom hergeleitet, sondern nur auf Erfahrung gegründet werden müsste. Nun scheint aber eben die Erfahrung sehr zu Gunsten unsers Autors zu sprechen: nach dem Zeugniss des P. Mersenna in seiner *Harmonie universelle*, 1636, (welches unser Autor im letzten Abschnitt des Werkes anführt, (sind nämlich unter den amerikanischen Wilden, und nach dem Zeugnisse neuerer Reisenden unter den Bewohnern neu entdeckter Inseln, in verschiedenen Zonen, nur diatonische Weisen gefunden, wodurch dasjenige bestätigt zu sein scheint, was der erwähnte P. Mersenne behauptet: dass die Völker, welche keine Musiker unter sich haben (oder, wie unser Autor hinzusetzt: auf deren Gesang die Musikgelehrten nicht eingewirkt haben), von Natur überall rein diatonisch singen. (Man vergl. den VIII. Abschnitt.)

Es ist jedoch hier am wenigsten der Ort, diese Thesis nach einer oder der andern Richtung hin zu erörtern: Es ist

dies eine Sache der Meinung; die seinige hat unser Autor Niemanden aufdringen wollen. Er durfte sie unbedenklich — wie er es gethan — gleichsam in einem Anhange zu seiner Schrift aussprechen, nachdem er in derselben die Theorie der arabischen Musik (um die allein es sich handelte), so gut als er vermocht, mit aller historischen Treue entwickelt, und also seiner Aufgabe schon Genüge geleistet hatte. Doch sei uns erlaubt, an diesem Orte zu bemerken, dass die arabische Theorie nicht die einzige wäre, die, von den musikalischen Gelehrten fortwährend gepflegt und gepriesen, in der Praxis entweder niemals versucht worden, oder in dieser sehr bald aufgegeben, unbeachtet und vergessen war. Man erinnere sich, dass das enharmonische Klanggeschlecht der griechischen Theoretiker (mit Vierteltönen) seit dem Aufblühen griechischer Musik nicht mehr in Gebrauch war, dass aber die Philosophen darum nicht minder bis an das Ende der Periode der griechischen Gelehrsamkeit fortfuhren, dasselbe in ihren Schriften zu erklären, (dabei auch wohl gelegentlich dessen Verlust anscheinend zu bedauern, obgleich keiner derselben sich rühmen konnte, die Wirkung desselben jemals mit seinen leiblichen Sinnen vernommen zu haben) *).

Das Factum, dass Instrumente, namentlich Saiteninstrumente mit (wirklichen oder eingebildeten) Dritteltönen einst bei den Arabern in Gebrauch gewesen seien, hat Herr Kiesewetter niemals geläugnet, würde dies auch, den vorliegenden Zeugnissen so vieler Schriftsteller

*) Villoteau, der endlich über die Theorie der Araber selbst ein fast zu strenges Urtheil spricht, scheint selbst an die Möglichkeit ihrer Ausübung nicht recht geglaubt zu haben, wenn er von Intervallen spricht, „die so klein und so wenig natürlich sind, dass weder das Gehör sie jemals mit völliger Genauigkeit aufzufassen, noch die Stimme solche mit vollkommener Richtigkeit anzugeben vermag, u. s. w.“ (Citat bei unserm Autor, S. 70.)

ihrer Nation (und schon des weisen Farabi) zuwider, unmöglich habe läugnen können. Von der Ausführbarkeit ähnlicher Stimmungen hat man ja Beispiele, die man täglich auch bei uns wahrnehmen kann an gewissen Kinderspielsachen (welche als solche in ihrer Einfachheit gar keine unangenehme Wirkung hervorbringen), oder an einem verstimmten Clavier, wenn Jemand darauf irgend ein bekanntes Motiv mit einer Hand ausführt.

Das wahre Criterium der zwischen der Meinung unsers Autors und jener des Herrn Fétis waltenden Differenz ist übrigens von Letzterem gar nicht begriffen, oder wenigstens nicht beleuchtet worden; es ist dieses: dass Herr Fétis die Musik, die man heut zu Tage unter den arabischen Musikanten in Egypten zu hören bekommt, als eine Fortsetzung der Kunst der alten Araber ansieht, indess Herr Kiesewetter dieselbe nicht einmal für eine Ausartung der alten Kunst ansehen will: Er hält nämlich dafür, dass die alte arabische Musik — sei es diejenige, welche die Theoretiker gelehrt, oder diejenige, welche (wie er glaubt) von den Fesseln der Systematiker, von Personen von Bildung und Geschmack unter den höheren Ständen jemals ausgeübt worden — eben so wie aus gleicher Ursache die griechische — längst im Strome der Zeit untergegangen, und nur eine Theorie der ersteren in den hinterbliebenen Schriften ihrer Philosophen übrig geblieben sei. Die Völkergeschichten erklären ihm genugsam das Schicksal einer untergegangenen Kunst bei einer Nation, welche so tiefeingreifende politische wie sociale Umwälzungen erfahren hat. Diejenige Musik, welche in unsern Tagen unter den zerstreuten Nachkommen derselben und zwar unter einer sehr gering geschätzten Klasse von ihnen noch angetroffen wird, hält unser Autor höchstens für eine glaublich schon sehr ausgeartete Ueberlieferung jener populären Musik, die es unter den Arabern, wie unter allen Völkern, auch gegeben haben muss, und die überall mit der Kunst unter den höheren Ständen Nichts oder sehr wenig gemein hat.

Wenn ich nicht irre, so war Villoteau, der den General Bonaparte auf dem denkwürdigen Zuge nach Egypten begleitete, der erste musikalische Gelehrte, der Musik und Gesang von Arabern unmittelbar vernommen, und, als Sachverständiger zu deren Schilderung eigens berufen, ohne Zweifel nach seinem besten Wissen (oder Glauben) beschrieben hat. Diejenigen, die vor ihm arabische oder maurische Stämme in verschiedenen Gegenden, oder persische Provinzen besucht, hatten eben nur einige ihrer Gesänge, nach europäischer Art notirt, herüber gebracht. Das Beste vor ihm hatte Laborde geleistet, der nebst den von den Reisenden gelieferten Gesängen, eine theoretische Abhandlung von einem alten persischen Philosophen, dann in Beziehung auf die Musik der Araber einige historische Anekdoten nach arabischen Schriftstellern mitgetheilt hat. Alles, was seither von arabischer Musik gesagt, wiederholt und geglaubt worden, beruhte (bis zum Erscheinen des Werkes unsers Autors) auf den Nachrichten und auf den Abhandlungen des gelehrten Villoteau.

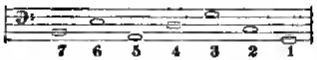
Dieser achtbare Gelehrte war jedoch schon bei seinem Besuche in Egypten, wie es scheint, nicht ganz unbefangen von den gewöhnlichen Vorurtheilen der europäischen Gelehrten zu Gunsten des einst so hoch civilisirten Volkes, auch, als er sein Werk schrieb oder herausgab, nicht unbefangen von den durch neue Studien sich angeeigneten neuen Ansichten über dieses Volkes musikalische Wissenschaft und einstige Kunst. Er hatte (wenn ich nicht irre, zu Cairo) einen arabischen *alatyh* in unerträglichen, ihm ganz unerklärlich dünkenden Weisen (vermuthlich nach Art der Orientalen träg näselnd und schnarrend), singen gehört. Er kommt in seine gelehrtere Heimath zurück, studirt hier die Theorie der arabischen Musik, und „weias nun," jenes seien die Gritteltöne des arabischen Systems gewesen! Besser hierüber schon daheim in's Klare gesetzt, finden spätere musikalische Reisende, welche dort dieselbe Musik antreffen, es schon ausgemacht, dass jenes sonderbare Winseln nichts anderes als Gesang in den viel

besprochenen Dritteltönen sein müsse. — Aber man frage doch diese Herren auf ihr Gewissen: ob sie die Intervalle gemessen? ob sie sich zutrauen, Dritteltöne als solche zu erkennen, und von möglichen $^4/_5$, $^5/_6$, $^3/_7$ und dergl. eines ganzen Ton-Intervalls mit Zuverlässigkeit zu unterscheiden? Man erlaube uns, dies zu bezweifeln. Wann ja doch in der blühendsten Zeit des Kalifenreiches wirklich das alte System der Drittoltöne von den Sängern ausgeübt worden wäre (was wir in diesem Augenblick dahin gestellt sein lassen wollen); welchen mühsamen Studien und welchen langwierigen Uebungen müssten die Candidaten um eine Hofsänger-Stelle sich unterzogen haben! wie selten mussten schon die naturbegabten Organe gewesen sein, die des Erkennens und des Ausdrucks so unzähliger und so überfeiner Nüancen fähig waren! Man frage doch nur unsere ersten, am sorgfältigsten erzogenen und ausgebildetesten Sänger und Sängerinnen, welche Uebung ihnen ihre chromatischen Scalen, obgleich nur durch Halbtöne, gekostet haben, und ob sie sich getrauten, Tonreihen durch Dritteltöne, wie jene vorgeblichen arabischen Tonarten, mit ihren Virtuosenkehlen auszuführen, auch wenn ihnen hierzu eine beträchtliche Frist (und reichliche Wartegelder) zugestanden wurden.

Und solche Organe, solchen Unterricht und solche Uebung will man bei den verachteten, armseligen Gassensängern in dem heutigen Egypten voraussetzen? Wahrlich, dazu gehört die volle Leichtgläubigkeit, die man bei Personen von lebhaftem Geist nicht selten mit grosser Gelehrsamkeit gepaart findet, und jener blinde Glaube, den wir in Deutschland mit dem Worte „Köhlerglaube" bezeichnen.

Was insbesondere die Instrumente betrifft, so vernehmen wir bei dieser Gelegenheit von Herrn Fétis, es habe Villoteau alle Instrumente, davon er in seinem grossen Werke über Egypten die Beschreibung gegeben, insbesondere die (in Frage gestellte) Laute mit der Theilung in Drittaltöne nach Paris mitgebracht; dieser Laute sei auch diejenige ganz ähnlich, welche die

belgische Regierung für ihn (Herrn Fétis) aus Alexandrien, durch die Vermittelung des Herrn Consuls in dieser Stadt, habe kommen lassen. Wir sind weit entfernt, diese Thatsache zu bezweifeln: in einem Lande, wo es bestätigter Massen hier und da noch einen Alterthümler gibt, der das kostbare Feuer der Vesta im Verborgenen pflegt, vielleicht auch Antiquitaten sammelt, mögen Lauten, wie jene (oder selbst Exemplare von den bei Farabi beschriebenen Tamburen von Korassan oder von Bagdad) im Original, oder nach diesen Mustern erzeugt, wohl noch zu finden sein. Wir wollen nur in Erinnerung bringen, dass die Laute, welche Villoteau dort in den Händen des Lautenschlägers von Profession im Gebrauch fand, welche er — und nach ihm William Lane — genau beschrieben und gezeichnet hat, aller Bünde oder Tonseintheilungen entbehrt; dass endlich deren 7 Saiten in folgenden Intervallen



gestimmt waren, aus welcher Stimmung aber Villoteau sogar das dem Guido von Arezzo zugeschriebene Hexachord (*ut, re, mi, fa, sol, la*), herausgefunden haben wollte, und daraus folgerte, dass Guido sein System bei den Sarazenen seiner Zeit geschöpft habe! Ich führe dieses keineswegs in der Absicht an, Villoteau's Verdienste zu verkleinern (da auch ein sehr gelehrter Mann sich in seinen Folgerungen irren und zu weit ausgreifen kann), sondern nur, um mit der Bemerkung zu schliessen, dass Herr Fétis — um von der modernen Kunst (?) der Araber zu sprechen, und einen gultigen Beweis von derselben sichtlich herzustellen — anstatt sich eine antike Laute zu verschreiben, irgend einem Lautenschläger in Alexandrien sein Instrument hätte abkaufen sollen, was dem Herrn Consul vielleicht noch weniger Mühe gekostet haben wurde.

Herr Fétis verspricht die Fortsetzung seiner Kritik in einer künftigen Nummer der „*Revue etc.*“ Wir werden,

wenn er Wort hält, auch diese erforderlichen Fall's naher besprechen. Indessen wunsche ich angelegentlich, dass Sie, geehrter Herr Redacteur, es thunlich finden möchten, einstweilen meine hier vorstehende Gegen-Kritik in Ihre achtbare Zeitschrift aufzunehmen *).

Geschrieben im Monat Juhus, 1845.

G. T.

*) Eben so dankbar, wie den vorstehenden Aufsatz, werde ich auch die etwaigen Fortsetzungen desselben aus Ihrer geachteten Feder, für dies Journal empfangen.

D. Red.

Nachklänge des Beethovenfestes

in Bonn.

Ueber das Fest, welches bei Gelegenheit der Inauguration des Denkmals Ludwigs van Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn vom 10. bis 13. August 1845 gefeiert worden, ist in allen Blättern, musikalischen und politischen, vaterländischen und auswärtigen, so viel gesprochen worden, dass uns nur die Wichtigkeit desselben für die ganze musikalische Welt, so wie der Umstand, dass so manches Falsche laut geworden ist, veranlassen kann, einige Mittheilungen darüber in der Cäcilia niederzulegen.

Da das Fest angeordnet war, um dem genialen Tonmeister eine alte Ehrenschuld abzutragen, so mussten ganz natürlich musikalische Genüsse dem Ganzen Würze und Weihe geben. Die musikalischen Hauptaufführungen fanden in einer dazu eigens errichteten „Beethovenshalle" statt, die, obgleich in der unglaublich kurzen Zeit von eilf Tagen erbaut, dennoch hinsichtlich ihrer Einrichtung und Ausstattung das grösste Lob verdiente. Sie war das Werk des trefflichen Dombaumeisters Zwirner, ihre Entstehung aber vorzüglich der Energie des Herrn Franz Liszt zu verdanken, der eben so, wie er zur Ermöglichung der Ausführung des Denkmals selbst durch seine wirklich grossartige Munificenz den nächtigsten Anstoss gegeben hatte, jetzt durch seine Erfahrung und Thätigkeit die Feier von der Schmach der Unbedeutenheit errettete.

Treten wir nun, nachdem wir für die Eintrittskarten zu den 3 Concerten nur vier Thaler preuss. Cour. erlegt haben, in das Innere dieses geschmackvoll decorirten Raumes, um dem ersten Concerte beizuwohnen. Die dazu aus-

gewählten Tonstücke: *Missa solennis* Nro 2 in *D*, von Beethoven, und dessen Symphonie mit Chören Nro 9 — sind uns bekannte, theuere Freunde, auch stimmen wir gewiss alle von Herzen in den Jubel ein, womit der Direktor, H. Hofkapellmeister Spohr, unter den vielen Kunstnotabilitäten, die sich eingefunden hatten, fortwährend als Stern erster Grösse hervorleuchtend, begrüsst wird. Dass, wo er zum Kampfe leitet, der Sieg unzweifelhaft ist, zeigte auch der heutige Tag. Orchester und Chöre, aus Musikern und Dilettanten hauptsächlich von Cöln und Bonn zusammengesetzt und durch wackere Künstler aus der Ferne verstärkt, bewährten gute Kräfte und Vorübungen. Wenn gleichwohl der Effekt den Massen nicht völlig entsprach — eine Wahrnehmung, die fast bei allen solchen grösseren Musikaufführungen zu machen ist — so lag dies wohl grossentheils in der Construction und in dem Baumaterial der Festhalle. Die Soli's, von den Damen Tuczek, Sachs, Kratky und Schloss, und von den Herrn Beyer und Staudigl (Mantius figurirte nur auf dem Programme) gesungen, fanden und verdienten, fast ohne Ausnahme, volle Anerkennung.

Das zweite Concert, theils von Spohr, theils von Liszt dirigirt, bot eine grössere Anzahl Beethovenscher Werke mit mehr Abwechselung und ebendesshalb mit weniger Ermüdung des grösseren Publikums. Die Coriolan-Ouverture und der Canon aus Fidelio bildeten gleichsam nur Plänklergefechte zu dem Hauptangriffe, in welchem Liszt durch den wahrhaft vollendeten Vortrag des Clavier-Concertes in *es* unwiderstehlich zu allgemeiner Begeisterung fortriss. Dann folgten einige Numern aus „Christus am Oelberge," ferner die Symphonie Nro 5 in C m., in der besonders ein Violinsolo auffiel, das ein jüngerer H. Ries ausgezeichnet vortrug. Das hierauf eingeflochtene Streichquartett, so trefflich es auch von vier Cölner Meistern — Hartmann, Derkum, Weber und Breuer — executirt wurde, gehörte offenbar nicht an diesen Ort und verfehlte ebendadurch einigermassen seine Wirkung. Den Schluss bildete das pompreiche zweite Finale Fidelios.

Das dritte Concert versprach das meiste Interesse und zog die bei weitem grösste Zuhörermenge an: die bedeutendsten der anwesenden Künstler sollten sich hören lassen. Wie himmelweit blieb aber der Erfolg hinter der Erwartung zurück! Hier zeigte sich mehr als irgendwo Verwirrung und Mangel einer einsichtsvollen Oberleitung. Die von O. L. B. Wolff gedichtete, von Liszt in Musik gesetzte Festcantate, eine jedenfalls sehr verdienstliche Arbeit, wurde mit lebhafter Theilnahme aufgenommen; dessenungeachtet war es ein arges Zuviel, dass sie, weil die Allerhöchsten Herrschaften nachgekommen waren, vom Alpha bis zum Omega wiederholt wurde. H. Moriz Ganz liess in einem gefälligen, aber nur zu viel dem Zeitgeschmack huldigenden Concertino für Cello seine alte Virtuosität bewundern, und dennoch musste man noch einen Cello-Vortrag von Franco-Mandas hören, dem wenigstens die Ausrede bleibt, er habe nur desshalb minder angesprochen, weil ihm jener vorangegangen sei. Obgleich Staudigl und Pischek da waren, musste man „die Adelaida" von Dlle. Kratky hören. Madame Pleyel, die vielgepriesene Königin des Pianoforte, der junge A. Moeser aus Berlin, ein angehender Fürst im Violinspiel, und noch mehrere andere Potentaten zeigten sich in ihrem reichsten Glanze, und dennoch endete das Ganze, nach einem nichtsfruchtenden, confusen Rufe nach Staudigl u. s. w. mit einer allgemeinen Desertion des unmuthigen Publikums. —

Auch eine kirchliche Feier trug zur Verherrlichung des Festes bei, indem am 12. August ein Hochamt, während dessen Beethovens erste Messe in *C* zur Aufführung kam, in der Münsterkirche stattfand. Gewöhnliche Sterbliche, denen nicht hier und da bestimmte Plätze reservirt waren, konnten es nicht so einrichten, dass sie an dieser Kirchenfeier, wozu der Eintritt überdies noch lebensgefährlich war, und an dem unmittelbar darauffolgenden Enthüllungsakte sich betheiligten. Daher mussten wir nothgedrungen jener erateren entsagen. —

Der Enthüllung der Statue ging eine Rede des Herrn

Prof. Breidenstein, Präsidenten des Comités, voran und folgte ein von demselben componirter und geleiteter Festchor, der durchaus nicht der Feier angemessen war.

Das eherne Standbild, ein höchst gelungenes Meisterwerk Hähnel's in Dresden, von Burgschmiet in Nürnberg gegossen, tritt in seiner einfachen Erhabenheit recht wirkungsvoll hervor. Es scheint aber dem Denkmale fast ebenso zu ergehen, wie dem durch dasselbe Gefeierten selbst und seinen Werken: wie vielfach werden und wurden sie nicht richtig verstanden und beurtheilt! —

Was die übrigen Festveranstaltungen angeht, so lassen wir sie, als nicht hierhergehörig, billiger Weise hier unerörtert. —

Wenn der gefeierte Held jener Tage, der schon zu seinen Lebzeiten die Dinge mit ziemlicher Strenge anzuschauen pflegte, jetzt aber mit geläuterten Blicken und nicht mehr verschleiertem Ohre Alles wahrnimmt, wenn Beethoven von Oben her dieser ganzen Feier zugesehen hat, so mag er doch mauchmal die Augenbraunen aufgezogen und den Kopf geschüttelt haben. Gewiss ist es ihm nicht entgangen, dass das Fest-Comité aus Männern zusammengesetzt war, die wohl jeder für sich recht tüchtig, achtbar und voll guten Willens, alle zusammen aber ohne die nothwendige Geschäftskenntniss und Erfahrung, besonders aber auch ohne den gehörigen Grad von musikalischer Intelligenz sein mochten. Der grösste Vorwurf trifft ohne Zweifel den Präsidenten, der, wie er sich und seinen Namen nirgends vergessen hat, wo Ehre und Glanz zu erhoffen war, so natürlich auch von der verdienten Rüge seinen Hauptantheil dahin nehmen muss. Das Comité hat offenbar die Bedeutsamkeit und Grösse des Festes nicht vorausgesehen, nicht geahnet, und wurde daher überrascht und betäubt. So nur lässt es sich erklären, dass es, ohne allen Halt, weniger leitete als fortgestossen wurde; dass es keine Uebereinstimmung, keinen Mittelpunkt gewinnen konnte; dass es manche ausgezeichnete Künstler, die sogar auf specielle Einladung gekommen waren, übersah und

L. van Beethoven.

missachtete; dass es die herrlichsten Kräfte unbenutzt liess. Ueberdies legte es noch, — was wohl an sich unbedeutend erscheint, aber doch sehr vielfach ausserordentliche Missstimmung verursachte, allenthalben eine kleinliche Kargheit und Gewinnsucht an den Tag. Es is hart, wenn bei einem solchen Künstlerfeste, trotz dem alten Grundsatze: *„Clericus clericum non decimat“* dem Künstler selbst nicht allein die Silbergroschen, sondern auch die Silberthaler für jede Theilnahme herausgepresst werden. —

Unbillig wäre es aber, wollte man alle Schuld auf das Comité schieben, während doch auch die ganz eigenthümlichen Umstände, unter denen das Fest stattfand, namentlich die Anwesenheit Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Preussen, der Königin von England u. s., wesentlichen und theilweise ungünstigen Einfluss auf das Beethovenfest geübt haben. Denn während die Gegenwart der Allerhöchsten Herrschaften eine grössere Anzahl von Fremden und viele Kunstkoryphäen herbeizog, auch zum Glanze des Festes und zur Anfeuerung der Executirenden mächtig beitrug; so führte sie doch auch mehrere Nachtheile in ihrem Gefolge; so: mehrfache Verschiebungen im Programme, Veränderung des Tages der Inauguration, manche Verzögerungen im Anfange der Veranstaltungen, endlich noch Ablenkung der Aufmerksamkeit des Publikums, d. h. des grössern Publikums, von den musikalischen Produktionen.

Wir glauben keinen bessern Nachtrag zur Beethovenfeier geben zu können, als wenn wir, wenigstens auszugsweise, einige Briefe mittheilen, die der geniale Tonmeister noch in den letzten Jahren seines thätigen Lebens an die Musikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz geschrieben hat *). Solche Briefe helfen gewiss, das An-

*) Er stand mit dieser Handlung in sehr lebhaftem Verkehr, indem er ihr bekanntlich den grössten Theil seiner späteren Werke in Eigenthum übergeb. Sein letzter Brief an Herrn Schott ist vom 10. März 1827, also 16 Tage vor seinem Tode, und seine

denken des Dahingegangenen auf's würdigste feiern; sie sprechen deutlicher und untrüglicher, als alle sonstigen Zeugnisse, die Gefühls- und Denkweise, manchmal auch die Lebensumstände eines Mannes aus, — und sind eben deshalb gewiss auch für unsre verehrten Leser werthvoller als manche Lebensbeschreibung, die von Dichtung und Wahrheit zusammengewürfelt erscheint. —

L. van Beethoven an die Musikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz, (ohne Datum, aber jedenfalls zwischen dem 3. Juli und 17. September 1824, wo 2 andere Briefe vorliegen, geschrieben.)

....Die Overture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier diese Tage aufgeführt. Ich erhielt deswegen Lobeserhebungen etc. Was ist dies Allee gegen den grössten Tonmeister oben — oben — oben, und mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchst!! — Das Quartett erhalten Sie gleich mit den andern Werken. Sie sind so offen und unverstellt, eine Eigenschaft, welche ich noch nie an Verlegern bemerkte. Dies gefällt mir. Ich drücke Ihnen das gegenwärtig schriftlich aus: wer weiss, ob nicht bald persönlich. Lieb wäre es mir, wenn Sie mir schon auch das Honorar für das Quartett hierher an P. übermachen wollten; denn ich brauche jetzt gerade Viel, da mir alles vom Auslande kommen muss, und wohl hier und da eine Verzögerung entsteht, — durch mich selbst .....

---

*Baden nächst Wien, den 17. Sept. 24 *).*

....Da ich zu sehr überhäuft bin und eine schwache Ge-

---

letzte Namensunterschrift in diesem Leben setzte er unter eine Urkunde, durch welche er der Schott'schen Musikhandlung das Eigenthumsrecht seines letzten Quartetts übertrug.

*) Obgleich von diesem Briefe schon ein Facsimile in der Cäcilia (Bd. 6. Heft 24. Jahr 1827) eingerückt worden, so ist

sundheit habe, muss man schon etwas Geduld mit mir haben. Hier bin ich meiner Gesundheit oder vielmehr Kränklichkeit wegen. Doch hat es sich schon gebessert. Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen; denn so Vieles bin ich ihnen schuldig, und muss ich vor meinem Abgang in die Elysäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heisst vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst: sind es diese und Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen...

Wien im November 24.

Mit Bedauern melde ich Ihnen, dass es noch etwas länger zugehen wird mit Abschickung der Werke. Es war eben nicht mehr so viel zu übersehen in den Abschriften; allein da ich den Sommer nicht hier zubrachte, so muss ich jetzt dafür alle Tage 2 Stunden Lektion geben bei Sr. Kaiserl. Hoheit dem Erzherzog Rudolph. Dies nimmt mich so her, dass ich beinah zu allem andern unfähig bin. Und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich einzunehmen habe; wozu nur meine Feder helfen kann. Ohnerachtet dessen nimmt man weder Rücksicht auf meine Gesundheit noch meine kostbare Zeit. — Ich hoffe, dass dieser Zustand nicht lange währe, wo ich sodann das Wenige, was zu übersehen, sogleich vornehme etc..... Vor einigen Tagen erhielt ich einen Antrag in Rücksicht Ihrer, worin es heisst, dass eine auswärtige Musikhandlung gesonnen sei etc. und sich mit Ihnen zu verbinden, um den Nachstich zu verhüten. Ich lougnete die ganze Sache geradezu; denn ich habe schon bittere Erfahrungen in dergleichen (vielleicht nur Spionereien) gemacht.....

---

doch der Inhalt so interessant, und die Schrift Beethovens für den Ungeübten so schwierig und hieroglyphenhaft, dass ein neuer Abdruck zweckmässig erscheint.

Wien, den 17. December 24.

Ich melde Ihnen, dasa wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke abgeben kann. Der Erzh.... ist erst gestern von hier fort, und manche Zeit musate ich noch bei ihm zubringen. Ich bin geliebt und ausgezeichnet geachtet von ihm; allein — davon lebt man nicht, und das Zurufen von mehreren Seiten „Wer eine Lampe hat, gieset Oel darauf“ findet hier keinen Eingang. Da die Partitur eorrekt gestochen werden muss, so musa ich noch mehreremal selbe übersehen; denn es fehlt mir ein geschickter Copist..... Denken Sie übrigens nur nichts Böses von mir! Nie habe ich etwas Schlechtes begangen.....

Ja wohl, ehrlicher, trefflicher Beethoven — nie hast Du etwas Schlechtes begangen; daher wird dir auch der Boden, der Deine sterblichen Ueberreste decket, leicht sein, und Dein Name wie Deine Werke bei der Jetzt- und Nachwelt in gefeiertem, dankbarem Andenken fortleben.

Mainz, den 31. Oktober 1845.

F. M. Gredy.

Compositionen des XVI. Jahrhunderts zu weltlichen Texten.

(Mit Musik-Beilagen.)

Mitgetheilt von der Red.

Die mannigfaltigen Lücken in der Geschichte der Tonkunst überhaupt, und vorzugsweise auf dem erst in neuester Zeit durch die Herren von Kiesewetter in Wien und C. F. Becker in Leipzig mit Fleiss und Glück angebauten Felde der geschichtlichen, auf die weltliche Musik des XVI. u. XVII. Jahrhunderts bezüglichen Nachforschungen, sind nur erst dann auszufüllen, wenn uns solche Monumente damaliger Zeit in hinreichender Menge vorliegen, die dem gewissenhaften und gründlichen Historiker und Kunstphilosophen als eigentliche Quelle dienen können. Je seltener und unbekannter daher die den weltlichen Gesang und die Instrumentalmusik des gedachten Zeitraums uns vorführenden praktischen Musikwerke sind, desto mehr verdienen sie wohl, sobald ihnen nur irgend eine historische oder artistische Erheblichkeit nicht abgeht, der bisherigen Vergessenheit entzogen zu werden. Aus diesem Grunde wird die in folgenden Zeilen mitgetheilte, und wegen der besseren Anschaulichkeit mit den nöthigen Musikbeilagen versehene Beschreibung eines wahrscheinlich seinem Inhalte nach noch ziemlich unbekannten Musik-Drucks, hier einen kleinen Platz einnehmen dürfen.

Das Werk führt den Titel: *Ghirlanda di fioretti musicali, composta da diversi excellenti musici a 3 voci, con l'intavolatura del Cimbalo, et Liuto. In Roma 1589.* Dieser in Kupfer sauber gestochene Titel zeigt noch in der

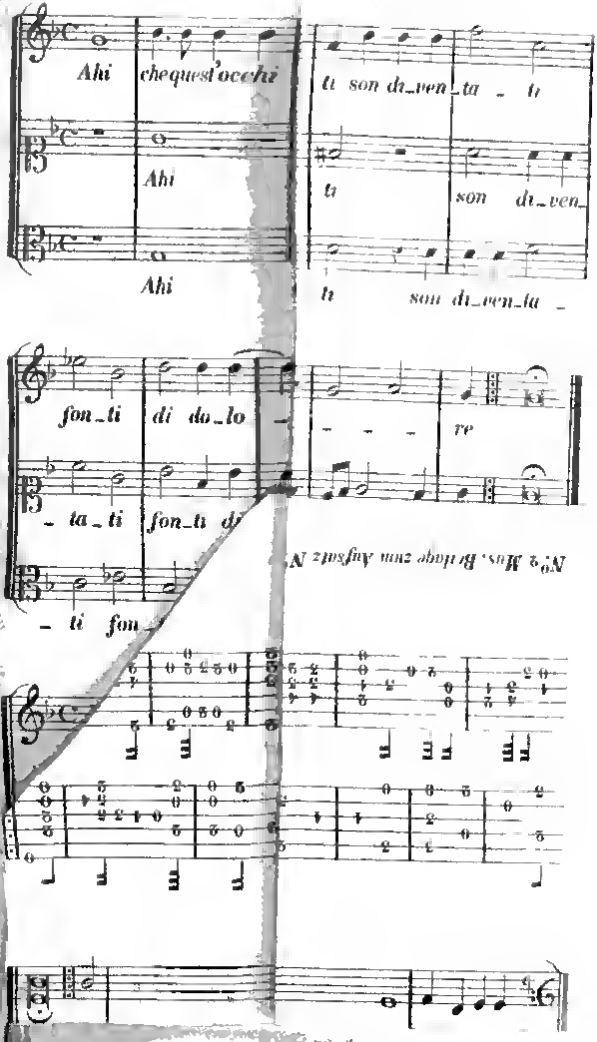
Mitte den Orpheus mit einer antiken Leyer, deren Ton verschiedene Repräsentanten der Thierwelt herbeilockt. Unten in der Mitte des Titels befindet sich ein Wappen (des Herausgebers?); zur linken Seite desselben ist eine Laute mit Bunden, aber ohne die sogenannten Klangchorden dargestellt; zur rechten ein gaöffnetes und dem eigentlichen Körper unsers heutigen Pianoforte vollständig gleichendes Tastaninstrument, jedoch ohne Füsse. Das zweite Blatt enthält eine Dedication des Herausgebers *Simone Verovio* an den Capitan Vincenzo Stella, mit der Adresse: Rom, am 10. August, 1589, in welcher nur die üblichen Höflichkeitsformeln, sonst aber keine Nachrichten vorkommen, die sich etwa auf das Werk selbst oder die darin genannten Meister bezögen. Auf der Rückseite dieses Blattes baginnt mit pag. 1. der Musikdruck, welcher 50 paginirte Seiten in klein Hochfolio einnimmt, und wie der beigefügte Text sauber in Kupfer gestochen ist.

Von den in diesem Werke enthaltenen Compositionen sind 2 von Gio. Palestrino; 2 von Franceseo Soriano; 2 von Gio. Battista Zucchelli; 2 von Annibal Stabile; 2 von Jacomo Peetrino; 3 von Ruggiero Giovanelli; 1 von Arcbangelo Crivello; 4 von Felice Anerio; 1 von Antonio Orlandino; 1 von Paolio Guagliato; 1 von Gasparo Coste; 1 von Gio. Battista Locatello; und 1 von Luca Marantio *).

Die einzelnen Compositionen haben keine weitere bezeichnende Ueberschrift als den Namen eines der eben angeführten Componisten.

Jede einzelne der verschiedenen Compositionen ist drei-

*) Die hier angeführten Namen sind, mit Ausnahme eines einzigen, genau nachgeschrieben, wie sie sich in dem vorliegenden gedruckten Werk befinden; statt Palestrina ist nämlich zweimal Palestina gedruckt worden. Anstatt Peetrino wird wohl Petrina zu lesen sein. — Herr von Winterfeld, der sich auf dieses Werk beziebt, nannt noch zwei andere Sammlungen desselben Herausgebers aus den Jahren 1590 u. 1591. Vrgl.: „Johannes Gebrieli und sein Zeitalter" Berlin, 1834. Th. II. S. 43.



Digitized by Google

mal notirt; 1) für drei Singstimmen, die ohne Taktstriche auf einer und derselben Seite, aber jede für sich allein und also nicht in Partitur stehen, dann auf der gegenüberstehenden Seite 2) für Cimbalo, und 3) für Liuto. Den Singstimmen ist nur ein Vers des Textes untergelegt, die übrigen Verse befinden sich auf der gegenüberstehenden Seite.

In rein musikalischer Beziehung ist noch zu bemerken, dass die Clavierparthie häufig melismatische Verzierungen enthält, welche entweder Singstimmen nicht zugemuthet, oder doch wenigstens nicht in ihnen durch Noten angedeutet wurden. Wichtiger ist der Umstand, dass in der Clavierparthie häufig Versetzungszeichen theils vor, theils unter den betreffenden Noten zur Sicherstellung der beabsichtigten, in den Singstimmen aber nicht immer angedeuteten Tonalität vorhanden sind. Da jedoch die Eigenthümlichkeit der Compositionen, die dem Texte nach alle zu den weltlichen gehören, sich wie eben auch die Beschaffenheit der Instrumentalparthieen leichter aus der Anschauung, als aus einer Beschreibung herausstellt, so folgt hier nun die oben angedeutete Musikbeilage, welche genau mit dem Original übereinstimmet. Die in dieser Beilage über einigen Noten vorkommenden Versetzungszeichen sind supplirt und das im Original vorkommende ♯ vor dem Tone b, ist hier durch ein ♮ gegeben worden. Wem darum zu thun ist, sich mit der hier beigefügten Notation der italienischen Lauten-Tabulatur genauer bekannt und vertraut zu machen, der findet dazu die beste Anleitung in dem lehrreichen Aufsatze des Herrn von Kiesewetter in der Leipziger allg. mus. Zeitung vom Jahre 1831, „die Tabulaturen der älteren Praktiker.“ Nro 3. 5. 9. 12. 16. 17. 28.

Recensionen und Anzeigen.

Grande Fantaisie pour le Piano sur „Norma“ composée par E. Prudent. Op. 17. Mayence chez le fils de B. Schott. Pr. 2 fl.

Bellini's Norme und einige Gedichte von Heine scheinen vom Schicksal auserkoren zu sein, allen jungen Tonkünstlern der Jetztwelt wenigstens ein Mal im Leben zum romantischen Ritt auf den Parnass dienen zu müssen. Nur so, nicht anders können wir es uns erklären, warum Herr Prudent bei so viel eigenem Fond sich ebenfalls in die Reihe derjenigen gestellt hat, die auf einem so oft geplünderten Terrain noch Beute suchen. Dass er bei diesem Manövre mit Geschicklichkeit und Courtoisie zu Werke gehen würde, haben wir erwartet, und auch in vorliegender Fantasie vollkommen bestätigt gefunden. Herr Prudent entfaltet in ihr den ganzen Reichthum seines Combinationstalentes, die ganze Eleganz seiner Technik, die wir im jüngstverflossenen Winter auch in Deutschland zu bewundern Gelegenheit hatten. Die Arabesken sind zierlich, und wenn auch nicht immer neu, doch stets sinnreich gruppirt. Als die beiden Hauptpfeiler des ganzen Salongebäudes erscheinen der Morschchor des ersten Aktes: *„In sua man etc.“* und das Duett des zweiten: *„Si, fino all'ore estreme.“* Beide Themen, besonders das erstere, sind ausserst effectvoll variirt, und werden nie des Eindruck's bei allen denen verlustig gehen, die einen Reiz darin finden, den verschlungenen Passagenwindungen, ihrem kühnen Emporsteigen und pomphaften Sturze — Embleme des modernen Virtuosenthumes — ihr Ohr zu leihen.

Nur eins aber ins besondere für Herrn Prudent: da er hauptsächlich der Thalberg'schen Manier zu huldigen scheint — Combination und Figuration der Themen bekundet dies — so lerne er von diesem auch die Berechnung der Effekte noch mehr; so eigne er sich auch das politische Raffiniment an, die Spannung der Zuhörer stets rege zu erhalten, Momente

des Kampfes mit Momenten der Ruhe abwechseln zu lassen, und unterlasse es, durch ein zu schnelles Aufthürmen von Effecten Spieler und Zuhörer gleichzeitig zu ermüden.

Da übrigens die Norma und Heine's Gedichte noch lange Zeit ihr Publikum haben werden, so wird auch hoffentlich die besprochene Fantasie die verdiente Theilnahme um so mehr finden, als auch von Seiten des Verlegers Alles geschehen ist, um die innere Eleganz der Arbeit auch äusserlich zu repräsentiren; man ahnt unter den zierlichen, symmetrisch geordneten Notengruppen kaum die inwohnende Schwierigkeit.

Kt.

Heinrich Esser und seine neueste Oper „Die zwei Prinzen," in 3 Akten. Op. 15. Clavierauszug. (Mainz, bei Schott. Preis 9 fl. 36 kr.)

In einer Zeit, wo, wie eben jetzt, im Gebiete der Oper so wenig Erquickliches geleistet wird, verdient eine Erscheinung von so entschiedenen Vorzügen, wie die vorliegende Oper, mit grosster Freude begrüsst zu werden. Wir erlauben uns, über den Componisten, der wohl noch nicht überall im Vaterlande hinlänglich bekannt ist, einige biographische Notizen voranzuschicken. Heinrich Esser ist im Jahre 1818 zu Mannheim geboren. Anfänglich für das Fach der Jurisprudenz bestimmt, bezog er die Universität in München, fasste aber schon nach Verfluss eines Halbjahrs den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Er machte seine musikalischen Studien zuerst unter Sechter in Wien, später unter Lachner in München. Seit mehr als 4 Jahren lebt er in Mainz als Musikdirektor mehrerer Gesangvereine, und wird noch im Herbste dieses Jahres die Stelle eines Kapellmeisters am Stadttheater daselbst übernehmen, wodurch seiner persönlichen Wirksamkeit ein angemessenes Gebiet eröffnet ist. Als Componist ist Esser bis jetzt aufgetreten mit einer grossen Anzahl von Liedern und einigen Balladen, die sich viel Anerkennung erworben haben, ferner mit einem Trio für Piano, Violine und Violoncell, das bei einer Preisbewerbung in Wien für das zweitbeste erklärt wurde, dann mit einigen Symphonien

(bis jetzt noch in Manuscript), die, öffentlichen Blättern zufolge, in Frankfurt und Mainz von Kennern und Laien mit Freude angehört wurden; endlich mit der komischen Oper Thomas Riquiqui, welche, auf vielen deutschen Bühnen aufgeführt, sich überall grossen Beifalls von Seiten des Publikums und ehrender Anerkennung von Seiten der Kritik zu erfreuen hatte. Ein zweites Werk der Art, das im Frühling dieses Jahres zum erstenmal in München gegeben und, wie man uns schreibt, mit grossem Enthusiasmus aufgenommen wurde, und das von mehreren andern Bühnen zur Aufführung angenommen ist, liegt in schön ausgestattetem Clavierauszuge, welchem löblicher Weise das Textbuch vorgedruckt ist, vor uns. Der Text, nach Scribe und Mélesville von M. G. Friedrich bearbeitet, behandelt ein Sujet, das in die englische Geschichte aus dem 15. Jahrhundert verwebt ist. Das Ganze ist mit Glück so angelegt und ausgeführt, dass es den Ansprüchen, welche die Menge an das Libretto einer Oper macht, vollkommen genügt; die Handlung ist immer interessant und enthält ernste und komische Charaktere und Scenen in geschickter Mischung; die Musik ist viel mit Dialog versetzt. Dabei läuft, wenn man die letztere Gattung von Opern einmal gelten lässt, auch Nichts den Anforderungen, welche man an den Text, als an ein dramatisches Werk zu machen berechtigt ist, auffallend zuwider, die Handlung hat meistens einen natürlichen Fortgang, der nirgends auf störende Weise durch zu weitläufigo oder übel angebrachte lyriache Scenen unterbrochen wird, die Charaktere, wenigstens die hauptsächlichsten, sind hübsch gezeichnet; endlich ist auch die Form für musikalische Bearbeitung angemessaen. Die Musik zeichnet sich zunächst, und gerade gegenüber den meisten Opern jetziger deutscher Componisten, hauptsächlich durch grosse Leichtigkeit, Natürlichkeit und freien Fluss aus. Wir begegnen überall Melodien von frischer, lebendiger Erfindung, ansprechend und kräftig, leichtfasslich, wenn auch manchmal, wie es scheint, eben aus Streben nach Popularität, minder originell, doch selten matt. Demungeachtet hat das Werk nicht die Schwäche, welche so häufig den Opern, in denen das melodiöse Element herrscht, anhängt, und welche z. B. der neuerdings zu so unbegreiflichem Erfolg gelangten Oper von Flotow im höchsten Grade eigen ist: wir meinen den Mangel an eigentlich dramatischem Gehalt. Im Gegentheil finden wir in demselben eine bedeutende dramatische Kraft des Componisten: die Cha-

raktere der hervortretendsten Personen, Simnel's, Käthchen's und John Bred's, sind sehr glücklich gezeichnet; auch bei den übrigen finden sich viele feine, treffende Züge; die Wendepunkte der Handlung sind, wo sie in der Musik dargestellt werden, schlagend wiedergegeben, kurz es ist überall dramatisches Leben. Die Form ist, wie es dem ganzen Charakter dieser Oper angemessen ist, immer leicht, einfach, frei, aber mit wenigen einzelnen Ausnahmen, wo sie etwas nachlässig hingeworfen erscheint, geschickt gehandhabt, sowohl in Einzelgesängen, als in Ensemble's von oft reifer Ausführung. Wir heben noch diejenigen Nummern hervor, die uns besonders gelungen scheinen. Es gehören dahin in der Introduktion des ersten Akts die niedliche Ariette Käthchen's, das energische Kriegslied Simnel's, das sich durch die ganze Oper hindurchzieht, ferner das folgende Duett zwischen Käthchen und Simnel, das Terzett für drei Männerstimmen und das Finale; im zweiten Akt der Schluss des Final's vom Allegro in *C dur* an (das vorangehende *Moderato assai* halten wir zwar für treffend in der Intention, aber für einförmig in seiner weiten Ausführung); im dritten Akte die köstliche komische Arie des John Bred, das treffliche Terzett und Chor, das Duett zwischen Käthchen und Simnel, und das Finale. Wir können nicht umhin, diese Oper des talentvollen und geschickten jungen Componisten, von dem wir noch vieles Gute, vielleicht später noch im grossen Style, erwarten, auf's angelegentlichste zu empfehlen; sie scheint uns ganz dazu geschaffen, ihr Glück beim Publikum zu machen, und trägt dazu jedenfalls mehr Berechtigung in sich, als die oben erwähnte Flotow'sche Oper, mit der sich uns ein Vergleich, des beidersetigen Strebens nach populärer Melodik wegen, unwillkührlich aufdrängte, welche aber dem vorliegenden Werke sowohl an frischer, kraftig gesunder Erfindung, als an dramatischem Gehalte und geschickter Form sehr weit nachsteht.

Fa.

W. J. Thomaschek, Te Deum, hymnus Divi Ambrosii, pleno concentu musico redditus etc. Op. 79. Clavier-Auszug. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. (Preis

2 fl. 24 kr., Orchesterst. 3 fl. 36 kr., Singst. 54 kr., einzelne Chorstimmen 14 kr.

Auch der Meister gebietet nicht immer mit voller Gewalt über seinen Genius und fördert wohl manchmal Werke zu Tage, die, wenn gleich ehrenwerth, doch nicht auf der Höhe der Kunst stehen, welche er seinen Leistungen im Ganzen nach einnimmt. Das möchten wir auch von Tomaschek in diesem Falle sagen. Das vorliegende Werk wird immerhin eine ehrenhafte Stelle unter den Erzeugnissen im Gebiete der Kirchenmusik behaupten, aber zu dem wahrhaft Ausgezeichneten wird es nicht zu zählen sein; es scheint uns nicht aus wahrer Begeisterung entsprungen; der Componist hat sich da beigehen lassen und geschrieben, wie er es wohl jederzeit kann, auch ohne höheren schöpferischen Antrieb. Daher fehlt dem Werke die wahre Weihe, es wird auch den Hörer nicht zur Andacht entflammen, nicht mit sich fortreissen und erheben, wenn er sich gleich durch den Geist desselben wohlthätig angeregt fühlen kann, da es keineswegs alltäglich oder unwürdig und unedel ist. So hat sich dem Referenten der Gesammtcharakter dieser Schöpfung dargestellt. Die Besprechung des Einzelnen soll diese Bemerkung bestätigen, so weit sich dies überhaupt mit Worten, ohne Vorführung des Werkes selbst, thun lässt.

Das Ganze besteht aus vier Sätzen. Der erste, *Allegro risoluto* in *D dur*, beginnt mit einer kurzen Orchestereinleitung, deren Hauptmotiv, von feurigem, oder vielmehr genauer, von ungestüm herausforderndem Charakter, sofort in der Begleitung zum grössten und hauptsächlichsten Theile des Satzes beibehalten wird, so dass derselbe schon hierdurch eine Haltung bekommt, welche wir für das, was er aussprechen soll, nicht als passend ansehen können. Die Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Base) sind zunächst fast ganz homophon mit einfacher Melodie geführt. Nach einem Schlusse auf der Dominante werden in *Fis moll* durch ein neues Motiv in der Begleitung, das einen fast zu leichten Anstrich hat und ebenfalls in der Folge wiederholt wird, die Worte: *„Tibi omnes angeli“* eingeleitet, welche theils von Solostimmen, theils vom Chor gesungen werden, in einer Weise, die wir eben nicht bedeutend nennen können, an der auch die starke Abtrennung der Worte: *„Tibi omnes angeli“* und *„tibi coeli“* von dem übrigen Theile

des Satzes, durch welche erst ihr Sinn vervollständigt wird, nicht zu billigen ist. Auf der Dominante von *H moll* wird nun mit einer aus dem Anfang hergeleiteten Begleitungsfigur ein Halbschluss gemacht; dann wird in *D dur* das *„Sanctus“* und *„pleni sunt coeli“* vom Chor in gehaltneren Noten, doch später wieder mit mehr Bewegung im Ochester, *ppp.*, dann *pp.*, zuletzt *mf.*, gesungen. Referent hält dies für die schönste Parthie des Satzes, wenn er gleich zweifelt, ob es zweckmässig sei, die Worte: *„pleni sunt coeli“* so *piano*, überhaupt mit so wenig äusserem Nachdruck vorzubringen. Hierauf wird in *D dur* wieder das anfängliche Motiv des Satzes aufgenommen und in weiterer Ausführung, mit rascher Modulation durch mehrere entferntere Tonarten, vom Orchester durchgearbeitet, währenddem der Chor zuerst abwechselnd zwischen den weiblichen und den männlichen Stimmen in einer einfachen, beinahe gewöhnlichen Melodie die Worte *„te gloriosus,“* sodann zusammen die Worte *„patrem immensae“* vorträgt. Dass der Satz geschickt gemacht ist, versteht sich wohl bei unserem Componisten von selbst, doch ist nirgends eine kunstvolle contrapunktische Arbeit, vielmehr Alles beinah so einfach als möglich dargestellt, und das Ganze ist nicht sowohl von tiefem innerm Gehalte, als äusserlich brillant und zwar mit einer Haltung, die wir dem Zwecke des Werkes nicht ganz entsprechend nennen können. Das Gleiche ungefähr ist vom zweiten Satze zu sagen. In diesem, einem *Andante ma non troppo* in *G dur* (in welche Tonart schon am Schluss des ersten Satzes übergeleitet wurde), wird zuerst der Text *„tu rex gloriae“* bis *„judex crederis esse venturus“* behandelt, und zwar so, dass von den vier Solostimmen eine nach der andern und zuletzt der Bass des Chors je mit einem Satze des Textes auftritt; in der zweiten Hälfte des Satzes werden die Worte *„te ergo quaesumus“* bis *„numerari“* vom Chor, Anfangs mit Sopransolo, gesungen. Alles diess ist höchst einfach, die Melodien sind zwar ansprechend und einnehmend, aber weder irgend neu (man glaubt im Gegentheil überall schon Bekanntes zu hören), noch auch von tiefem Ausdrucke; und doch hätte jedenfalls die zweite Hälfte des Textes einen solchen entschieden gefordert. Der dritte Satz ist ein *Andante patetico* für vier Solostimmen ohne Begleitung, über den Text *„salvum fac“* bis *„haereditati tuae;“* es bewegt sich in allen Stimmen gleichmässig in langsamen, wirkungsvollen Accordfolgen von *E moll* aus auf die Dominante von *D dur*. Wir tragen kein Beden-

ken, diesen kurzen Satz als wirklich schön zu bezeichnen, müssen aber auch beisetzen, dass er sich unter den übrigen Sätzen durch seine gegen diese ziemlich stark contrastirende Schreibart befremdend ausnimmt. Der vierte Satz, *Allegro risoluto* in *D dur*, ist beinahe ganz aus dem ersten herausgebildet, zum Theil demselben wörtlich ähnlich; im Ganzen ist also dasselbe von ihm zu sagen. Doch haben sich hier einige Parthien, namentlich auch im Verhältniss zum Texte, günstiger gestaltet. Besonders müssen wir den fugirten Theil *„in te Domine speravi"* als einen sehr glücklichen und wirkungsvollen Zusatz hervorheben; nur ist uns bei demselben aufgefallen, dass die anfangs hinzutretende figurirte Violinstimme sobald wieder aufgegeben wird; ihre Beibehaltung hätte zu grösserer Belebung des Ganzen beigetragen. (Dass sie nur im Clavierauszuge fehle, können wir uns doch nicht denken, wenigstens wäre es ein bedeutender Mangel desselben, welcher sonst, wie es scheint, sorgfältig ausgearbeitet ist.)

Unser Urtheil über das ganze Werk wird somit dahin gehen müssen, dass dasselbe allerdings eine ehrenwerthe und tüchtige Schöpfung ist, deren Vorzüge aber doch mehr in einem durch glänzendes und ansprechendes Wesen einnehmenden Aeussern, als in tiefem, ihren Gegenstand erschöpfenden Inhalt besteht. Zwar theilt derselbe diesen Mangel mit der grössten Zahl der seit Haydn und Mozart hervorgebrachten Werke besonders katholischer Kirchenmusik; allein es kann darum kein Zweifel sein, dass dies wirklich ein bedeutender Mangel ist, wenn er auch durch das Beispiel grosser Meister und durch langjährige Gewohnheit entschuldigt werden kann. Um so mehr hat es Referent für seine Pflicht gehalten, gerade bei dem Werke eines hochgeschätzten Componisten darauf aufmerksam zu machen, ohne dass er darum die seinen Leistungen gebührende Achtung irgend verletzt zu haben glaubt.

F.

C. Häser, vier Gesänge für Männerstimmen. Op. 1. Heft I. und II. Cassel, Burkhardt. (Partitur und Stimmen jedes Heftes $^3/_4$ Thlr.)

Als ein erster Versuch sind diese Gesänge im Allge-

meinen gelungen zu nennen. Der Componist hat Talent und ernstes Streben, auch schon einige Gewandtheit in dieser Gattung. Die Wahl der Texte, welche dem grössten Theile nach ernsten und elegischen Inhalts sind, ist fast überall passend. Nur das vierte Lied des zweiten Heftes macht hiervon eine Ausnahme: Texte mit so entschieden subjektiver Stimmung, mit so bestimmten Beziehungen auf den Einzelnen, wie der hier zu Grund gelegte, sollten nie für Chor oder auch nur für Quartett componirt werden — ein Fehler, dem man freilich gerade in Männergesängen jetziger Zeit sehr häufig begegnet. Uebrigens geht der Componist im Ganzen mit Glück auf seine Texte ein, wenn auch hie und da eine noch tiefere und erschöpfendere Auffassung und Behandlung derselben am Platze wäre. Im Technischen finden wir nicht eben Alles so sauber und geschickt, wie es zu wünschen wäre. Der Satz ist nicht immer rein: auch im Satze für Männerstimmen, welchem allerdings wegen der Beschränktheit der Mittel und wegen der geringeren Auffälligkeit, womit fehlerhafte Stimmfortschreitungen in demselben hervortreten, etwas grössere Freiheit einzuräumen ist, sind doch Octaven- und Quinten-Parallelen, wie sie in Heft I, Nro 2, Takt 4–5 zwischen zweitem Tenor und zweitem Bass, ferner Heft II, Nro 1, Takt 2–3 im zweiten Bass gegen den ersten und zweiten Tenor vorkommen, und ähnliche Unreinheiten, deren wir noch manche aufzählen könnten, entschieden zu tadeln. Der Componist ist ernstlich zu grösserer Vorsicht in diesem Punkte zu ermahnen, sei es nun, dass er solche Fehler übersehen hat, oder dass er sich über dergleichen keck hinwegsetzen zu dürfen glaubt. Auch die rhythmische und declamatorische Behandlung des Textes, obgleich im Ganzen einfach und natürlich, ist nicht frei von Mängeln: dahin gehören z. B. im 4. Liede des 1. Heftes der Rhythmus von „Rasten," im ersten Liede des 2. Heftes der falsche Accent der Worte: „Vöglein sich zum Aether schwingt" und „Melodien," im zweiten Liede desselben Heftes der gezwungene Rhythmus von „singt Lieder! Myrth' und Aster sind noch frisch," im dritten Liede der sinnstörende Absatz zwischen „lass Freude und Ruh'" und „tröstend in den Herzen Aller wohnen;" ebenso die schlechte Accentuation, welche im 1. Hefte bei'm ersten Takte des ersten Liedes und bei'm neunten Takte des dritten Liedes für den dritten Vers aus der im ersten Verse richtigen Declamation entspringt — in Fallen, wie diese letzteren,

sind für Verse von abweichendem declamatorischen Accent Abänderungen nothwendig, welche sich auch hier leicht thun liessen. Endlich ist der Componist zu warnen, dass er nicht, wie in diesen Gesängen mehreremal geschehen, sich an einzelne Gedanken oder gar Worte des Textes im musikalischen Ausdrucke zu pünktlich anschliesse, da dies nur zu leicht den Ausdruck des Ganzen beeinträchtigt und überdies in Liedern, die nicht durchcomponirt sind, fast immer dem Texte der folgenden Verse zuwider läuft. Was die einzelnen Gesänge betrifft, so ist im ersten Hefte der erste, der übrigens jedenfalls im $^4/_4$- statt im $^2/_1$-Takte stehen müsste, gewiss der schwächste von allen, wir hätten ihn weggewünscht; der zweite ist zwar nicht originell, aber sonst glücklich erfunden und sicherlich wirksam, auch hier sollte aber der $^2/_4$-Takt im $^4/_4$-Takt stehen; der dritte dürfte frischer und wärmer empfunden sein; der vierte dagegen zeichnet sich aus durch wahre und schöne Auffassung. Im ersten Gesange des zweiten Heftes ist der Rhythmus zu einförmig, die letzte Zeile fällt zu matt ab. auch ist die Erfindung ziemlich alltäglich; der zweite Gesang ist zu Anfang frisch, aber die orgelpunktartige Behandlung der Worte „singet und dann trinket wieder," lässt, abgesehen davon, dass sie an und für sich nicht recht passend ist, noch ein Weiteres erwarten, weshalb der Schluss unbefriedigt lässt; der dritte Gesang macht sich, besonders in gesuchten Modulationen, mit übertriebenem Pathos breit, und dem Ganzen fehlt es an Einheit, wie denn auch in *B dur* begonnen und mit einem zweiten Satze in *Es dur* geschlossen wird; der vierte Gesang ist, abgesehen von dem Unpassenden seines Textes, als Musikstück an und für sich zwar keineswegs neu in der Erfindung, aber doch ansprechend und wirksam. Wir können so diese Gesänge im Allgemeinen, trotz der gerügten Mängel, als recht brauchbar empfehlen, und hoffen, dass der Componist, wenn er durch fleissige Uebung sich grösseres Geschick erwirbt und mit noch treuerer Vertiefung in seine Aufgabe, so wie mit mehr Strenge gegen sich selbst zu Werke geht, noch Gediegeneres in dieser Gattung leisten werde.

F.

Volkslieder, alte und neue, für Männerstimmen gesetzt und herausgegeben von Ludwig Erk.

Erstes Heft. 68 Lieder enthaltend. Essen, bei Bädeker. 1845. Preis 18 Sgr.

In Herrn L. Erk's grösserer bis jetzt aus 13 Heften bestehenden Volksliedersammlung ist es hauptsächlich darauf abgesehen, einem jeden auch noch so kleinen Liede, sofern es nur irgend ein sprachliches oder künstlerisches Interessa hat, die Aufnahme zu gestatten, während dagegen in der vorliegenden Sammlung nur solche Lieder aufgenommen worden sind, die der Herausgeber für werthvoll genug erachtete, um auch jetzt noch vom Volke gesungen zu werden. In jener grösseren Sammlung ferner ist nur Text und Melodie der einzelnen Lieder, letztere durchaus ohne alle harmonische Begleitung verzeichnet, in der hier angezeigten aber tritt auch eine zur Aufführung bestimmte harmonische Begleitung hinzu. Die harmonische Behandlung ist eigentlich das Wandelbare im musikalischen Theile des Liedes, in sofern nämlich eine vorhandene Originalmelodie beibehalten werden soll, und die Harmonie kann eine Haltung offenbaren, die sich entweder als ganz schlicht und einfach darstellt, oder von dieser Einfachheit mehr oder weniger entfernt. Nicht für jedes Volkslied ist die höchste Einfachheit in der Harmonie geeignet, und es giebt manche, deren Melodie eine complicirtere Harmonie verlangt. Es ist eine schwierige Aufgabe, hierin überall das richtige Mass zu treffen, um der Melodie keine Gewalt anzuthun und durch gesuchte oder gekünstelte harmonische Begleitung in den Hintergrund zu verdrängen oder gar zu erdrücken. Ein Volkslied kann in seiner Haltung leicht etwas gehoben werden, ohne dass es von seiner wahren ursprünglichen Natur verliert, jedoch darf es nie zur modischen Zierpuppe entstellt werden, um allenfalls auch Anklang in den Salons zu finden, wohin es nicht gehört. Die Fr. Silcher'schen Harmonisirungen (s. dessen Volkslieder, 7. Heft) treffen, mit wenigen Ausnahmen, den richtigen Punkt, und nur bisweilen streift die Harmonie noch etwas ans Platte und zu Alltägliche, wodurch das Volkslied leicht zur Bänkelsängerei gemacht wird. Bei weitem weniger kann dieses Treffen des richtigen Masses in der harmonischen Behandlung andern Volksliedersammlungen neuerer Zeit nachgerühmt werden, so wie wir denn auf diesem Gebiete der mus. Literatur mehr Unübertreffliches und Schlechtes nachzuweisen haben, als Durchdachtes und durch praktische Erfahrungen Begründetes. Das Gepräge des

letzteren finden wir hier vorzugeweise in Nro 6, 7, 12—14, 22, 26, 29, 34, 36, 37, 42, 45, 46, 48, 49, 54, 61, 62 u. 67, die wir zu den gelungensten Stücken der ganzen Sammlung zählen.

Da das gegenwärtige erste Heft sich bereits einer sehr günstigen Aufnahme im Publikum erfreut, so dürfen wir gewiss bald der Fortsetzung entgegen sehen. Die äussere Ausstattung ist sehr zweckmässig und befriedigend, auch der Preis äusserst billig; besonders muss noch der correcte Druck hervorgehoben werden, denn ausser dem auf Seite VIII. bemerkten und verbesserten Druckfehler haben wir beim Durchblättern nur noch einen einzigen gefunden auf Seite 63, wo auf dem untersten System die zweite Note im ersten Basse *fis* heissen muss. Die Partitur ist auf zwei Systemen im G- u. F-Schlüssel geschrieben, so dass sie auch ungeübten Sängern ganz zugänglich ist. — Im Ganzen bietet diese Erk'sche Sammlung den deutschen Männergesang-Vereinen einen erwünschten Beitrag, weshalb sie diesen auch angelegentlichst zu empfehlen ist.

H A.

Beiträge
zur
Literatur und Geschichte der Tonkunst,
von
Anton Schmid,
Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Schluß.)

27.

Zu den großen Seltenheiten im Gebiete des Choralgesanges gehört ganz gewiß das Choralbuch des bekannten Urhebers des Bauernaufruhrs in Thüringen, Thomas Münzer, über dessen Leben, Schriften und Lehren, G. Th. Strobel und J. K. Seidemann geschrieben haben. Das Buch führt den Titel:

„Deutzsch kirche ampt | Verordnet, auffzuheben den hinterlisti | gen Deckel vnter welchem das Liecht | der Welt, vorhalte war, welchs yetzt widerumb | erscheynt mit dysen Lobgesengen, vnd | Göttlichen Psalmen, die do er | bawen die zunemenden Christeheyt, nach | gottis vnwan | delbare | willen, zum vntergang | aller prechtigen | geperde der | gotlosen. | Alstedt." In 4.

Unten befindet sich ein Holzschnitt, auf welchem man in einem länglichten Vierecke eine von Vögeln umflatterte Eule sieht, über deren Haupte sich ein Band hinschlängelt, mit der Inschrift: „MHÄV." (Ohne Angabe des Jahres.) Panzer und Strobel nennen das Jahr 1524.

In diesem Gesangbuche findet man die lateinischen Kirchengesänge mit ihren Singweisen in das Teutsche übersetzt. Es umfaßt fünf Aemter, und zwar: 1) Das Amt auf den Advent, 2) jenes auf das Fest der Geburt Christi, 3) Anmacht von dem Leiden Christi, 4) das Amt auf das Osterfest, und 5) jenes auf das Pfingstfest.

Da das Buch keine Vorrede hat, so fängt der Gesang schon auf der Kehrseite des Titels an. Die Signaturen lau-

fen bei dem 1. Amt von A bis h 5, dann folgt ein leeres Blatt. Das nun kommende „Ammacht von dem leiden christi" beginnt mit dem Bogen A, läuft durch alle übrigen Aemter, und schließt mit dem Blatte S iij, zugleich dem letzten des Buches. Dieses hat demnach 26 Bogen oder 105 Blätter.

Die Choralnoten sind deutscher Form auf fünf Linien.

Die Gesänge bestehen aus Invitatorien, Antiphonen, Psalmen, Versikeln, Lectionen, Responsorien, Capiteln, Collecten, Hymnen und andern Lobesängen, welche sämmtlich, mit Ausnahme der Hymnen, in Prosa gegeben sind.

Die Anfänge der Hymnen sind folgende:

Blatt. D. iij. „O Herr erlöser alles volcks ꝛc." in 7 Stroph.
„ e. i. „Heylger schöpffer aller stern ꝛc." in 7 „
„ h. ij. verso: „Herodes, o du böswicht ꝛc." in 5 „
„ h. iiij. „ „Laß vns von hertzen singen all." in 8 „
„ E. i. „ „Kunig christe schöpffer aller Ding." in 6 „
„ F. iij „Des kunigs panir gehn her vor dir in 7 „
„ K. iij. „Laß vns nun all vorsichtig sein." in 8 „
„ M. ij. „Der heylgen leben thut stets nach got streben." 6 St.
„ N. iij. „Jhesu vnser erlösung gar, dein lieb." in 5 Stroph.
„ S. j. „Kumm zu vns schöpffer heilger geist." in 7 „

Ein Exemplar dieses Werkes befindet sich in der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

28.

Zusatz zu Becker's Darstellung der musikalischen Literatur.

(Seite 278 und zum Nachtrage Seite 67.) Art. Georg Rhau.

Von Georg Rhau's Enchiridion Musicae habe ich noch eine Ausgabe vor mir, aber ohne Titelblatte. Sie hat folgende bibliographische Kennzeichen:

Hinter dem fehlenden Titel liest man: „Magistri Philippi Novenisni Hesfurtini, ad Georgium Rhauum Lipsise apud diuum Thomam Cantorem argutissimum, Elegidion ex tempore conscriptum." (14 Verse.) Auf der Kehrseite dieses Blattes: „Christophori Hegendorffini Epigramma ad Lectorem Musicae studiosum." (10 elegische Verse.) Auf dem folgenden Blatte: Ingenuarum artium (sic) Magistris Joanni Gingelyn. Joanni Schneider Iszlevbensi, et Hectori Bsheim Nurnbergensi Musicae artis non mediocriter peritis Georgius Rhauu. S. D. Datirt: „Ex Lipsia MDXX." — Am Schlusse: „Explicit Musices choralis. Nunc ad Musices

Menauralis Enchiridion pergamus. Valentinus Schuman Lipaiae impressit.“ — Auf der Kehrſeite dieſes Blattes befindet ſich ein Holzſchnitt mit der Ueberſchrift: „Aurea Mauurtis non sunt haec Caesaris arma „Impacicus nobis Haec dadit arma furor.“ — Dann folgt noch ein Blatt mit einem Holzſchnitte, den hl. Johann den Täufer vorſtellend.

Dieſer Theil des Buches hat 12 Bogen (A—M) oder, das fehlende Titelblatt mitgerechnet, 51 Blätter, in klein 8. Der Text iſt mit Verſen untermiſcht, welche Rhau dem Wenceslaus (Philomates à Noua Domo) entlehnt hat, wie er es ſelbſt in den Zeilen: Ad lectorem geſteht. Der weitere Inhalt iſt: Hinter der erwähnten Vorrede: De Musicae Inuentoribus. — Christophorus Hegendorffinus Musicam loquentem introducit. Musica loquitur, (in 12 elegiſchen Verſen.) De Musicae Vtilitate (in 18 elegiſchen Verſen.) Dann folgt der Text mit der Ueberſchrift: Enchiridion Musicae planae a Georgio Rhavvo congestum. — De Diuisione Musicae. — Ad Lectorem. — Musices bifariam Diuiato graphice exarata (in neun Hexametern.) De clavibus. — Quis clavium ordo et quot unsqueque voecs contineat. — De Clavibus. Typus, aiva scala Musicae clavium syntagma et differentias continena. — Dicuntur autem claves Capitales, Minutae, vel Duplicatae, a litterarum dispositiune. — De Clavibus signatis. — Plures claves in Cantu fracto quam simplici et chorali. — De Vocibus. — Ordo vocum. — Mutua vocum variatio. — De vocum progressionibus. — Caput secundum trinam Cantus divisionem, vocumque mutationem exprimit. — De vocum progressionibus. — Sequitur de mutatione vocum, quae ad solmisattonum perquam necessaria est. — De vocum mutatione. — De mutatione in cantu ficto datur haec regula. — De Solfizaciona Caput tercium. — Capnt quartum clavium transpoaicionem declarat. — Exemplum modorum omnium. — De Intervallis prohibitis. — De conjunctis seu Musica ficta. Caput saxtum. — Caput septimum tonorum vim et naturam explicat. — De tonorum numaro. De toni autcnti expaciacione seu ambitu. De tnni plagalis ambitu. De tonorum permixciona. De tono mixto. De neutrali tono. De tonorum finibus et propriis sedibus in cantu regulari. De Tonorum transpoaicione. De ambitibus Tonorum. Tonus cognoscitur tripliciter. De Tonorum finibus in cantu transposito. De Tenoribus Tonorum. De Tonorum differenciis. De Applicacionc Psalmorum ad Tenores. Sequitur modus lagendi choraliter Epistolas et Evangelia.“

Endlich folgt das: „Enchiridion Musicae mensuralis“ mit dem Motto: „Μουσικὴν ἔρως διδάσκει“ Auf der Kehrseite dieses mit einer Randverzierung umgebenen Titelblattes liest man: „Epigramma Georgii Knaverii Heliori. Doctoris Jaspari Kegelleri Discipuli“ (Hexastychon). — Auf dem zweiten Blatte: „Hyeronimo Walter viro consulari Lypsiæ bonarua (sic) literarum Mœcenati Georgius Rhavvs S. D.“ mit dem Datum: „Lipsiae ipsa feriis Apostolorum Philippi et Jacobi Anno Christi M. D. XX.“ — Ferner: „Ad Lectorem“ (in Prosa.) „Ad Lectorem“ (Hexastychon). „De Principiis Cantus Mensuralis. Caput primum de consideratione figurarum. De numero figurarum simplicium.“ Nunc cautionas quasdam de figuris subjungam, ne, dum ignorantur, scrupos (sic) injiciant progressuro. — De Ligaturis Caput secundum. Pro ligaturarum cognicione, non piguit sequentes adscribere regulas. 1—V. De quantitate mediorum notularum regula sexta. De ultimis VII et VIII. — De tribus Musicae gradibus Caput tertium. — De Modo majori. De Modo minore. De Tempore. De Prolatione, quae minimas in semibrevibus mensurat. Praenotata igitur principia seu dicti gradus, per diversas habent dignosci signa, quae in sequentibus patebunt. — De Augmentacione et Diminucione caput quartum. De semiditate. Tabula de Taetu diminuto. De signis caput quintum. Regula de Numero. Cognicio graduum intrinseca. De signis adventiciis seu minus principalibus. De notarum imperfectione caput sextum. De Imperfectione regulae generales. Signa de Figurarum imperfectione. De duplici imperfectione, totali et parciali. Caput saptimum de Taetibus. De Duplicatione seu Alteratione, caput octavum. De Punctis caput nonum. De syncopa caput decimum. De Proporcione, in qua totum Musicae consistit negocium, caput ultimum. — Georgius Rhavv Esfeldensis alloquitur Lectorem. — D. Magistro Joanni Viensi Preceptori suo eruditissimo Christophorus Hegendorffinus S. D. — Epigramma ejusdem ad Simonem Pehm, et Valentinum Losz viros eruditos juxta ad integros. (12 elegische Verse.) Epigramma ad Joannem Rosenweber et Fridericum χελιδονιον alias Svvalb de Lichtenfels. Musica loquitur. (16 Verse.) Endlich: Musica loquitur, mit einem Holzschnitte: „Pectora dura canens moveo, stant omnia nostro Munere, cor, sanguis, lumina, mens, anima.“ Auf der letzten Seite: „Lipsiae in aedibus Valentini Schumann. Anno Domini Millesimo quingentesimo vigesimo.“ — Darunter das Zeichen des Druckers im Holzschnitte. —

Google

Dieſe Abtheilung hat 13 Bogen (A—N) oder 56 Blätter. — Demnach wird dieſe Ausgabe, nicht aber jene von 1530, die zweite ſein. Daß eine erſte Ausgabe des Choralgeſangs von 1518 oder 1519 wirklich beſtehe, geht aus den folgenden Worten in des Verfaſſers Vorrede zur erſten Abtheilung hervor: „Superiori anno Enchiridion quoddam artis Musicae Gregorianae in lucem dedimus“ etc.

29.

Der Pater Francesco Antonio Calegari.

Dr. Lichtenthal (in ſeinem Dizionario di Musica, Ed. II. (Parte bibliografica, T. IV. pag. 462) und aus ihm C. F. Becker (in ſeiner Darſtellung der Literatur der Muſik, Seite 541) machten uns zuerſt mit einer Handſchrift und ihrem Inhalte bekannt, von deren Daſein man in Deutſchland früher nichts wußte, weil ſie nie im Druck erſchienen iſt.

Dieſe Handſchrift hat den Titel: „Ampla Dimostrazione degli Armoniali Musicali Tuoni. Trattato Teorico-Pratico di Frà Francescantonio Calegari, Min. Convent. di Venezia, Maestro di Capella nel Celeberrimo Sacro Tempio De' Molin RR. PP. della Gran Casa de' Frari L'Anno 1732. Li 15. Agosto in Venezia: Opera inedite.“ Am Ende des Werkes: „Trascritta ad literam nell' Anno 1791. Del Prè Luigi Antonio Sabattini, Min. Convent. Maestro di Capella nella Sacra Basilica del Santo in Padova.“ 118 Blätter in gr. Querquart. Den Inhalt zeigen die oben genannten Bibliographen an. Dieſer Abſchrift, wovon nun auch die k. k. Hofbibliothek in Wien durch die Güte des Beſitzers derſelben, des rühmlich bekannten Componiſten Herrn Simon Mayr in Bergamo, eine Copie beſitzt, gehen ſechs andere Blätter voran, welche die von demſelben großmüthigen Spender abgefaßte, hiſtoriſch-kritiſche, und von großer Beſcheidenheit zeugende Vorrede in italieniſcher Sprache enthalten. Das Original kam in die Hände des berühmten P. Sabbatini, Nachfolgers des P. Valotti an der Kirche del Santo in Padua. Ob und wo das Original des P. Calegari ſich noch befindet, iſt unbekannt. Ich glaube dem freundlichen Leſer einen Gefallen zu erweiſen, wenn ich ihm aus dieſer Vorrede das Vorzüglichſte mittheile.

Der ſeraphiſche Orden des h. Franciscus, von den Italienern Minori Conventuali, von den Deutſchen Franciscaner genannt, pflegte von jeher mit ganz beſonderer Liebe die

Tonkunst in seinem Schooße: denn er unterhielt nicht nur zahlreiche Chöre von Musikern, sondern errichtete in seinen vorzüglichsten Klöstern auch Musikschulen, und zählte seit Jahrhunderten schon eine ununterbrochene Reihe von ausgezeichneten Männern, welche theils als Kapellmeister und Componisten, theils als Schriftsteller sich und ihrem Orden Ruhm erwarben.

Um diesen Ausspruch zu unterstützen, genügt es zunächst, jene namentlich anzuführen, welche das verflossene Jahrhundert verherrlichen halfen, als da sind: P. Zaccaria Tevo, der sein Werk: „Il Musica Testore" zu Venedig herausgab; dann der überaus gelehrte Verfasser der Storia della Musica, P. Gio-Batt. Martini zu Bologna; ferner der P. Valotti von Vercelli, der sich durch seinen Tratteto delle Scienza teorica e prattica della Musica, von welchem jedoch nur der erste theoretische Theil im Druck erschien, einen Namen erworben hat; dann der den vorhergehenden weit übertreffende P. Sabattini, Kapellmeister an der Kirche des h. Antonius zu Padua, bekannt durch seine Schrift: La vera Idea delle Musicali Numeriche Segnatura, und endlich unser P. Francesantonio Calegari, der allen diesen Männern voranging *), und den wir als den eigentlichen Gegenstand unserer Besprechung am wenigsten übergehen dürfen, obschon der größte Theil seiner einst sehr geschätzten Compositionen für uns verloren ging, und sein Werk über die Harmonie nie gedruckt worden ist.

Er war zu jener Zeit Musik-Meister an der Kirche de' Frari, eines großen Franciscaner-Klosters in Venedig, la grande Case, und in lateinischer Sprache Magna Domus genannt. Diese Benennung hat Gerber zu dem Irrthume verleitet, den Calegari zum Kapellmeister des Domes von Venedig zu machen **). S. Pietro del Patriarcato wurde zwar auch für eine Kathedrale gehalten, allein es befand sich dort nie ein Kapellmeister, wohl aber in der Basilica di S. Marco.

Diese Daten lassen uns vermuthen, daß Calegari im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts geboren wurde, obschon das Jahr und der Ort seiner Geburt, so wie die Zeit seines Abganges von dieser Welt bis jetzt noch unermittelt geblieben sind.

*) Man findet seinen Namen bereits in Tevo's Werke unter der Censur mit seinem Titel also unterzeichnet: „Ita est. Fr. Franciscus Antonius Calegari, Magnae Domus Venetiarum Magister Musices."

**) Metropolitanae Ecclesiae Magister Musicea war zu Calegari's Zeit der zweite, in Tevo's Werke unterzeichnete Censor, Fr. Josephus Natalis de Camerino.

Calegari's Geschlechts-Name ist nicht allein in Padua *) bekannt, man findet auch hier und dort in der Provinz Bergamo **) ganze Familien dieses Namens zerstreut, weßhalb man versucht wird, unsern Mann seinem Ursprunge nach weit eher für einen Bergamasken, als für einen Paduaner zu halten.

Der P. Alessandro Barca, einst öffentlicher Professor an der Universität zu Padua, und vertrautester Freund Vallotti's, der ein Schüler Calegari's war, versichert uns in seiner Memoria, die sich im ersten Bande der „Atti dell' Accademia di Padova befindet, und den Titel hat „Introduzione ad una nuova Teoria di Musica," daß Calegari bereits im Jahr 1703 Kapellmeister an der Kirche des h. Antonius geworden ist.

„Um das Jahr 1740", sagt Gerber, „wurde Calegari nicht allein in Venedig, sondern auch durch ganz Italien, von den besten Meistern wegen seinen Kirchencompositionen bewundert. Ueberdieß stand er in dem Rufe als ein Mann von gründlicher Kenntniß aller Arten von Systemen, und von weitläuftigen Erfahrungen in der Theorie der Kunst." — Und so konnte es geschehen, daß er aus den Werken eines Pierluigi da Palestrina, Costanzo Porta und ihrer tüchtigen Nachfolger und Zeitgenossen seine neue Harmonielehre mit einem Scharfsinne zu entwickeln verstand, wie es bisher noch Keinem gelungen war. So groß demnach seine ungewöhn-

*) In Padua zeichneten sich in diesem Jahrhunderte zwei Brüder dieses Namens aus. Der Eine von ihnen, Antonio Calegari, früher Theater-Componist, wurde gleich nach dem Ableben des P. Sabbatini, Maestro di Capella al Santo, und ist der Verfasser eines Sistema Armonico, welches sein Schüler Melchiarre Balbi, ein edler Venetianer, im Jahr 1831 zu Padua im Druck herausgab. Der andere Bruder Alessandro war ein sehr geschickter Violoncell-Spieler an derselben Kapelle. Ein Sohn des Ersteren, Verfasser verschiedener dramatischer Werke, lebt noch zu Venedig.

**) Der P. Donato Colvi, auch ein Franciscaner, und Historiker von Bergamo, erwähnt in seiner „Scena letteraria anno dal 1664, einer berühmten Sängerin und Componistin Cornelia Calegari. Sie begab sich im Jahr 1660 in das Frauenkloster der h. Margaretha in Mailand. Als sie kaum 15 Jahre zählte, kam schon eine Motette von ihrer Arbeit in den Druck, und nachher noch verschiedene Madrigalien, eine Canzonette, sechsstimmige Messen, und eine Vesper. Der ehemalige erste Professor des Waldhorns am Theater S. Carlo zu Neapel, Guiseppe Calegari, jetzt in Paris lebend, ist ebenfalls aus Bergamo.

liche Einsicht in die Geheimnisse der harmonischen Kunst aus seinem Werke hervorleuchtet, eben so muß man vernünftiger Weise voraussetzen, daß seine praktischen Tonschöpfungen nicht nur gediegen sind, sondern auch stets den wahren Ausdruck der Empfindungen zu erreichen streben; und da Calegari in denselben unsere Aufmerksamkeit oft und angelegentlichst auf den Ausdruck der Sprache hinzulenken sucht, beweist er uns zugleich, daß er auch das Talent besitzt, seine weisen Ideen selbst praktisch anzuwenden. Man betrachte nur jene wenigen Recitativtakte, die sich am Ende der Handschrift unter den sogenannten Passivari befinden, und die ich hiermit als Muster beilege. (S. die Notenbeilage.)

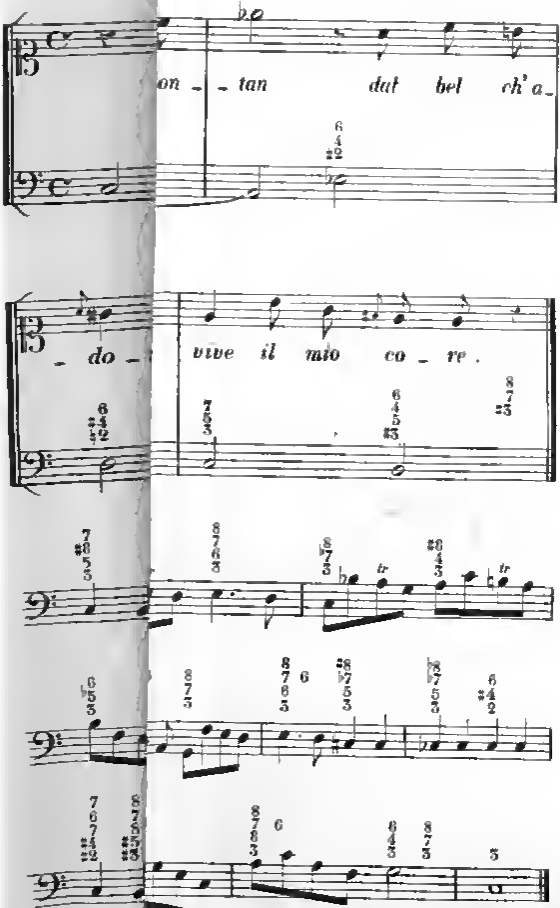
Allein schon lange vor dieser Periode war Calegari's Namen so berühmt, daß Benedetto Marcello, der Fürst der Tonkunst in jener Zeit, ihm nicht allein seine Psalmen zusandte, sondern auch seinen Trattato teorico musico dessen Urtheile unterzog, wie wir aus dem, im vierten Band der Psalmen befindlichen, vom 16. August 1724 datirten, Briefe hinreichend ersehen, wo Calegari sich bereits aller jener Kunstausdrücke bedient, die man in seinem Trattato wiederfindet.

Wie lange dieser Tonsetzer in Padua verweilte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben; allein, wenn man weiß, daß der P. Vallotti im Jahre 1775, durch beinahe 50 Jahre schon sein Nachfolger war, so dürfte seine Verzichtleistung auf die Paduaner Stelle ungefähr in das Jahr 1727 fallen. Gewiß ist es, daß, da das Manuscript das Datum des 16. August's 1732 trägt, er seit Jahren schon den Titel seines früheren Amtes in der Gran Casa de' Frari zu Venedig wieder angenommen hatte.

Dieser Umstand wird noch auf eine andere Art bestätigt. Der Verfasser der Brevi Memorie intorno la vita del P. Vallotti, und der Schreiber des Elogio desselben, welches, mit jenem des Tartini verbunden, im Jahre 1792 in Venedig gedruckt worden ist, meldet nämlich: „Als der P. Vallotti im Jahr 1701 nach Padua zurückgekehrt war, erhielt er nicht lange nachher den Posten des zweiten Organisten an der Basilica del Santo *) gerade zur Zeit, in welcher der durch seine ausgezeichneten Talente und Arbeiten berühmte P. Calegari an dieser Kirche als Kapellmeister blühte. Als Dieser nicht lange darauf auf seine Stelle verzichtete, wurde jener in dieselbe eingesetzt."

*) Es befanden sich an dieser Kirche immer zwei Organisten, weil man dort noch jetzt auf zwei Chören zu singen pflegt.

A. Calegari.



Digitized by Google

In dem nämlichen Elogio berührt der Verfasser die Veranlassungen zu jener Verzichtleistung beiläufig mit folgenden Worten: „Dieser emsige Forscher hatte die Werke der berühmtesten Harmonisten des 16. Jahrhunderts aufgefunden. Sein erhabener Geist sah, nur etwas zu spät, wie viel ihm noch zur Vollkommenheit fehle. Von edlem Zorn entbrannt, zerriß er seine Schriften, und, als er später an der Möglichkeit, sie wieder herzustellen, gänzlich verzweifelte, entsagte er einem Amte, welches er bis dahin mit dem größten Lobe bekleidet hatte. Ein glühender Eiferer für die Kunst, räumte er nun dem P. Vallotti jene glorreiche Bahn, die von ihm mit dem glänzendsten Wirken bezeichnet worden war." —

Fanzago, der dieses Elogio in der Kirche der Heiligen öffentlich vortrug, hatte die Zartheit, den guten Vätern die Schwäche eines der ausgezeichnetsten Mitglieder ihres Ordens zu verschweigen, und, mit Rücksichtnahme auf die Heiligkeit des Ortes, wo er seine Rede hielt, eine tragischkomische Begebenheit schonend zu verhüllen, welche später die Väter selbst in scherzhaften Stunden den vertrautesten Freunden erzählt haben.

Diese Begebenheit ist folgende:

Calegari, von dem Werthe seines neuen Harmonie-Systems ganz durchdrungen, brachte sogleich in seinen neuesten Compositionen die Regeln desselben in Anwendung; allein die Sänger sowohl, als die Instrumentisten, welche seine Werke vortragen sollten, hielten sie für unausführbar schwierig, gingen böswillig von dannen, und überhäuften sie noch überdieß mit dem grellsten Tadel. Die Zuhörer, bisher nur an die einfachsten Akkorde gewöhnt, fanden seine Harmonien hart, fremdartig und ohrenzerreißend; machten sich über dieselben lustig und nannten den Verfasser wahnwitzig. Da gerieth Calegari (bei seinem leicht entzündlichen Temperamente) in den heftigsten Zorn, und faßte den Vorsatz, wegen dieser schiefen Urtheile und erlittenen Beschimpfungen sich an den Paduanern zu rächen, welches er auf folgende Weise that.

Am Feste des heiligen Antonius pflegt alljährlich das folgende Responsorium figuralisch abgesungen zu werden:

„Si quaeris miracula, mors, error, calamitas,
Daemon, lepra fugiunt, aegri surgunt sani.
Cedunt mare, vincula, membra resque perditas
petunt et accipiunt juvenes et canI
Pereunt pericula, cessat et necessitas, narrant
hi, qui sentiunt, dicant Paduani.

Dieses Responsorium setzte er in eine doppelchörige

Musik, und brachte daran die Schlußworte der Versikeln: „Juvenes et cani“ — „Dicant Paduani“ — so an, daß, während der eine Chor Paduani rief, der andere Cani, Cani darauf antwortete, und so umgekehrt *). — Da Calegari gar wohl einsah, daß die Folgen dieses unklugen Streiches nicht die angenehmsten sein würden, hatte er weislich den Zuvorkommenden gespielt. Er bestieg gleich nach geendeter Feierlichkeit, mit Hinterlassung eines, schon in Vorhinein entworfenen, Verzichtleistungsschreibens auf seine Stelle, eine in Bereitschaft gehaltene Barke, und flüchtete sich nach Venedig. Seine Schriften warf er unbedachtsamer Weise auf der Fahrt von Fusina nach der Dogenstadt in die Lagunen, und nahm sich vor, nie wieder eine Note zu schreiben. Ob er aber diesem Vorsatze wirklich treu geblieben sei, wird nirgends berichtet.

Aus dieser Begebenheit tritt jedoch der Zug eines zwar leicht erregbaren, aber dennoch völlig heiteren Gemüthes hervor, indem die Rache, die er an den Paduanern genommen hat, nicht nur eine sehr unschädliche, sondern auch höchst komische war.

Indeß will man doch behaupten, daß in einigen Privat-Sammlungen zu Padua noch verschiedene seiner Compositionen verborgen ruhen, während man in Venedig durchaus nichts mehr aufzufinden im Stande ist; ein Umstand, der vielleichs mehr in den Veränderungen und der Zerstreuung der Brüdert jenes Klosters, als in dem Vorsatze des Tonsetzers zu suchen

*) Aehnliche Bizarrerien waren damals an der Tagesordnung, wie wir aus dem Werke: **Vito di Benedetto Marcello** ersehen. Der Letztere hatte eine so große Abneigung gegen alle Castraten, daß er sich, so oft er dazu Gelegenheit fand, über sie lustig zu machen suchte. Eines Tages lud er Einige von ihnen zu sich, um ein von ihm neu componirtes Musikstück aufzuführen. Da in demselben der Chor der Sopran die Worte: »In me castro« und der Chor der Bassi: »Non timebis« sang, wurden die Zuhörer durch die passende Versetzung der Sylben also zum Lachen bewegt, daß die Sopran, welchen der Scherz galt, in die peinlichste Verlegenheit geriethen. — Ein anderes Mal setzte Marcello ein fünfstimmiges Capriccio für Sopran, zwei Tenore und zwei Bässe, zu dessen Aufführung jene Sänger wieder geladen waren. Die Tenore und Bässe singen darin: „Nò, che lassù nei cori elmi è bestu non entrano castrati, perche scritto è in quel luogo.« — Die Soprane fragen: »Dite, dite ch'è scritto mai?« — Die Ersteren antworten: »Arbor che non fà frutto, arde nel fuoco.« Die Soprani singen darauf in hohen schneidenden Tönen: »Ah! Ah!« — Von diesem Musikstücke besitzt die k. k. Hofbibliothek eine Abschrift

sein dürfte. Der Verlust seiner Compositionen ist in der That ein Verlust für die Kunst, wofür uns die sehr werthvollen, und selbst in unsern Tagen noch gern gehörten Erzeugnisse eines P. Vallotti nur zum Theil entschädigen können, da mit Calegari's zum Theil untergegangenen Werken gewiß auch manche originelle Schöpfung seines ungewöhnlichen Genius verloren ging. Die Wasser sind an ihrer Quelle immer reiner, frischer und kräftiger, als dort, wo sie bereits verschiedenartige Bahnen durchwandert haben.

Nach Fétis (Biog. univers. des Musicians) sind jedoch einige Compositionen dieses Meisters gedruckt worden. In Abschrift besitzt der Herr Hofrath Kiesewetter in Wien von demselben ein vierstimmiges Pange lingua mit Violinen, ein vierstimmiges autographes Magnificat und eine vierstimmige Bearbeitung der sechsstimmigen Missa Papae Marcelli von Pierluigi de Palestrina, deren Original-Partitur ein Eigenthum des Herrn Aloys Fuchs ist.

Das im Jahr 1794 verbrannte Musik-Archiv zu Kopenhagen soll von ihm 9 gedruckte Psalmen, ein Salve sanguis und eine Cantata di Camera besessen haben.

Einige dieser Umstände theilt uns auch der P. Sarca in der bereits erwähnten Memoria mit. Er sucht in derselben nicht allein darzuthun, daß Calegari das Werk Rameau's nicht gekannt haben könne, sondern auch, daß die Erfindung des Fundamentalbaß-Systems, wenn sie nicht eine frühere war, dennoch mit der des Franzosen in der Zeit zusammen fällt, und daß der Italiener seine Vorarbeiten schon längst vollendet hatte, ehe derselbe sein Werk zusammenschrieb. Die Erfahrung lehrt übrigens, daß der erste Bekanntmacher einer Erfindung nicht immer auch ihr erster Erfinder sei.

Der Ruhm der Gründung dieses Systems gebührt demnach den Italienern. Dieses wird noch in einer andern Schrift, und zwar in den Osservazioni intorno ad un' Articolo del Sigr. de Savelinges sulla vita e le opere di Palestrina entwickelt.

„Als nämlich Calegari sein System ausgearbeitet hatte, überließ er es seinem Schüler, dem P. Franzesco Antonio Vallotti, welcher es wieder seinem Zöglinge, dem rühmlich bekannten Abt Vogler mittheilte, durch den es, ohne daß man den ursprünglichen Erfinder kannte, in Deutschland verbreitet wurde. P. Sabbatini fand die Original-Handschrift auf und erläuterte sie praktisch in seinem Werke: Le Numeriche Segnature, und in seinem Trattato delle Fughe. In der neuesten Zeit wurde diese Lehre noch in dem Werke für

Harmonie und Composition eines Asioli wieder aufgenommen. Indeß gesteht Calegari selbst sehr oft, daß er sein System nicht allein den Werken eines Palestrina, Costanzo Porta, und andern Tonsetzern jener Zeit, sondern auch viel früheren Meistern, wie z. B. einem Christoforo Morales und dessen Zeitgenossen aus dem 16. Jahrhundert verdanke, und daß er nur den, von allen diesen Männern empfangenen Stoff geordnet habe.

Herr Joh. Simon Mayr sucht nun noch Calegari'a Nachfolger Vallotti und Sabbatini von der Anklage des Herrn Dr. Lichtenthal zu reinigen, daß diese Väter in ihren Werken zu berühren vergessen hätten, welcher Antheil dem Ersteren an den darin aufgestellten Lehren zukomme; allein wenn man den ächt religiösen und aufrichtigen Charakter eines Vallotti genau kennt, welcher in der Vorrede zu seinem Tractate uns versichert, daß er nicht nur von jedem, in den Werken Anderer gelesenen Worte, sondern auch von der geringsten empfangenen Andeutung, uns die strengste Rechenschaft geben, und jedes fremde Verdienst geziemend zu würdigen, gewiß nicht unterlassen haben würde: so kann man nicht umhin, ihn schon in Vorhinein von jedem Verdachte loszusprechen. Denn Vallotti sei, wie er sich an eben demselben Orte äußert, dem Grundsatz eines Jamblichus, welcher spricht: „Maximae iniquitatis opus est auferre scriptori gloriam, quae ad ipsum pertinet" nie untreu geworden, und werde ihn auch in der Folge stets treu bewahren.

Ferner muß man noch bemerken, daß Vallotti, wenn er dieses nicht in seinem ersten theoretischen Theile, der lediglich von der mathematischen Intervallenlehre handelt, zu thun Gelegenheit fand, es gewiß in seinem zweiten praktischen gethan haben würde, der aber beklagenswerther Weise nicht an das Licht getreten ist.

Was aber den P. Sabbatini betrifft, dieser lehrt uns in der Vorrede zu seinem Werke: La vera Idea delle Musicali Numeriche Segnature, daß der Gebrauch der Dissonanzen schon bei den alten Meistern der Zeit um 1500, sehr häufig war, obschon sie es damals noch nicht verstanden haben, dieselben mit Ziffern zu bezeichnen; daß aber im 18. Jahrhunderte die ausgezeichnetsten Köpfe bemüht waren, jene wieder in ihre alte Wirksamkeit zu setzen. Bei dieser Gelegenheit nennt Sabbatini zwar unseren Calegari; allein wir müssen es zu unsrer großen Verwunderung gestehen, daß er von diesem seinem berühmten Vorgänger, und dessen Verdiensten um die Harmonie, viel zu wenig spricht, da er es doch selbst

war, wie bereits erwähnt wurde, der Calegari's Manuscript im Jahr 1791 (also acht Jahre vor der Erscheinung seines eigenen Werkes) von Wort zu Wort (ad literam) überschrieben hat.

Ueber Calegari's Werk spricht sich einer der ausgezeichnetsten Gewährsmänner unsrer musikalischen Welt, nämlich Herr Hofrath Kiesewetter, in einem, die Uebergabe der Handschrift einbegleitenden Schreiben, folgender Maßen aus: „Das System des P. Calegari kommt im Wesentlichen mit jenem des berühmten Rameau überein, dessen Werk (vom Jahr 1722) sehr glaublich jenem nicht bekannt war. Es ist das System, das, vorzüglich in Deutschland viel angefochten, in Marpurg (gegen Kirnberger) seinen Vertheidiger und Begründer fand; Das System der Grundharmonie bis zur Undezime (Dissen. 4) und Terzdezime (Dissen. 6.) ausgedehnt; dasselbe, das später auch noch ein Abbé Vogler, Koch, Portmann u. A., letztlich noch ein Asioli an dem Conservatorium zu Mailand, gelehrt und erklärt haben; ein System, das (nach meiner Meinung nicht zum Vortheile der Wissenschaft) schon lange anderen einfacheren Methoden gewichen, und wohl nur darum, weil die neueren Lehrer es gar nicht kennen, in Verruf gerathen ist, ohne Widerrede das rationellste. Man muß erstaunen, mit welcher Kühnheit und Sicherheit P. Calegari die Umkehrungen der dissonirenden Akkorde (11, 13, überm. 6.) wagt, und Combinationen hervorbringt, von welchen in den weitschweifigen Duodez-Theorien neuerer Lehrer nichts verlautet, und die aus diesen sich auch allerdings kaum würden erklären lassen."

„Irrig ist die Erzählung des Herrn Fétis, daß Calegari das enharmonische Klanggeschlecht der Griechen in seinen Compositionen habe erneuern wollen; davon ist gar keine Rede. Wenn aber Meister Calegari, wie es seine sonderbare Bezifferung anzeigt, zu den dissonirenden Gliedern der rechten Hand (oder in den obern Stimmen) zugleich die componirenden Glieder der Grundharmonie in der linken Hand (oder in den untern Stimmen) angibt, wodurch 5-, 6- bis 7stimmige Akkorde zum Vorschein kommen, so mag die Wirkung auf das Ohr oft ziemlich hart gewesen sein, zumal für ein Publikum, das nur die einfachsten Harmonien zu hören gewohnt war. Dieß liegt aber nicht nothwendig in dem System, bei welchem in den ursprünglich vielstimmigen Akkorden in der Regel immer ein oder mehrere Glieder elidirt werden."

„Kann nun zwar dem P. Calegari die Gabe einer leicht faßlichen und klaren Darstellung nicht nachgerühmt werden, und besitzen wir in dieser Beziehung zum Unterricht brauchbarere Lehrbücher, so ist doch sein Tractat mit Rücksicht auf die Zeit, aus der er herrührt, sehr merkwürdig, und verdient in einer musikalischen Bibliothek seinen Ehrenplatz."

30.

Beitrag zum Artikel: „Albert Guillon", in den musikalisch-biographischen Wörterbüchern.

Albert Guillon setzte noch drei Canzonette von dem Venezianischen Dichter Pietro Buratti in Musik, und ließ dieselben im Jahr 1830 zu Paris drucken.

Diese Canzonette sind:

1) „Chi ga rason ga torto;"
2) „La Cazza da le done;" und
3) „L'Amor falso."

(Siehe: Cicogna, Inscriz. Venez. T. III. Seite 166.)

31.

Alessandro Marcello.

Alessandro Marcallo, des berühmten Benedetto Bruder, wurde den 24. August 1669 zu Venedig geboren. Er war nicht nur ein ausgezeichneter Gelehrter, sondern auch ein guter Dichter und Maler, Kupferstecher und Musiker. Mit seinem Bruder gemeinschaftlich erzogen, schritt er jenem in wissenschaftlicher Bildung und in der praktischen Behandlung der Musik-Instrumente weit voran, blieb aber in dem Studium der Tonkunst selbst eben so weit hinter ihm zurück. Als Alessandro sich im Collegio de' Somaschi zu S. Antonio di Castello befand, lernte ihn Apostolo Zeno kennen. Diese Bekanntschaft schloß zwischen Beiden ein Freundschaftsbündniß, welches seit dem Jahre 1692 bis zu Alessandro's Tode währte. Unter den mancherlei Instrumenten, welche er sehr gut spielte, zeichnete er sich auf der Violine ganz vorzüglich aus. Vom Tonsatze verstand er so viel, daß er XII Cantaten, die er der Prinzessin Borghesi widmete, und welche allgemein großes Lob erntеten, zum Drucke befördern konnte.

Gregor Orloff ſchreibt von ihm (in ſeinem Essai sur l'Histoire de la Musique. T. II. pag. 283): „Le premier, dont le nom est Alessandro Marcello, bien que né dans le rang des patriciens de Venise, brigua la gloire d'être dans celui des artistes; il fut à la fois bon poéte et parfait Musicien, et le signala surtout dans ce dernier talent par des cantates célèbres, pour la noblesse, la grace et le goût de la mélodie, et des solo pour le violon au nombre de douze, comme étoit celui des cantates qui précédèrent ses brillantes symphonies.“

Alessandro Marcello ſtarb den 17. Juli 1747, nachdem er das Amt eines Auditor Vecchio verwaltet hatte, und ein Mitglied des Rathes der XL geweſen war. Seine ſterblichen Reſte ruhen bei ſeinen Vätern in der Kirche di Santa Maria della Celestina. Viele Akademien der Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte hatten ihn zu ihrem Geſellſchafter erkoren; auch hatte er mehrere Reiſen durch verſchiedene Länder Europa's unternommen.

Es wurde ihm zu Ehren eine Medaille geprägt, welche im Avers die Inſchrift „Alex. Marcellus. Patrit. Venet.“ hat, im Revers aber einen Baum von vielen, mit Blumen und Früchten reich beladenen Zweigen mit dem Motto darſtellt: „Miscentur in unum.“ 1712.“

Er ſelbſt hat ſein Bildniß in Kupfer geſtochen. Dieſes bildet ein Oval, welches mit einer aus Emblemen der Tonkunſt, Mathematik und der ſchönen Künſte beſtehenden Verzierung umgeben iſt. Weder das Jahr noch der Name des Stechers ſind darauf bemerkt; es iſt der erſten Ausgabe ſeiner lateiniſchen Verſe beigefügt und hat folgende Unterſchrift: „Alexander Marcellus Patritius Venetus omnium ingenuarum artium amantissimus, praecipue philosophiae, mathescos, historiae, chymiae, musices, picturae, poescos, septemque idiomatum assiduissimus cultor, celebrioribus associatus academiis.“

Er ſelbſt hat den Inbegriff ſeiner Studien im 325ten Epigramme mit folgendem Diſtichon bezeichnet:

„Dissero, fundo, cano, destillo, coeto, figuro,
Computo, versifico, pingo, mihilque scio.“

Mit den beſten Sitten und dem feinſten Benehmen verband Alessandro die größte Einſicht und Thätigkeit in Regierungsangelegenheiten, und wurde aus dieſem Grunde zu den vorzüglichſten Ehrenſtellen in der Republik berufen.

Die ſeltene Gewandtheit ſeines Geiſtes und die Vereinigung ſo vieler Kenntniſſe und Kunſtanlagen in einer Perſon

erwarben diesem Patrizier die allgemeinste Anerkennung, und verdienten Ruhm.

Von seinen musikalischen Erzeugnissen sind folgende bekannt gemacht worden:

1) Cantata di Etereo Stinfalico Accademico Arcade pubblicata da Antonio Bortoli. Venezia, 1718." Querquart. Das Werk enthält deren 12, und zwar 6 für den Sopran, und 6 für Contralt.

2) Sonate a Violino solo di Etereo Stinfalico Accademico Arcade, pabblicate da Giovanni Christiano Leopold. Augusta." Querquart, ohne Angabe des Jahres. Die Biografia universale, T. 35. Seite 244. (Venez. Ausgabe) nennt uns das Jahr 1737. Es sind deren XII.

Fétis führt in seiner Biographie univers. das Musiciens noch zwei andere Werke von Al. Marcello an, welche ebenfalls zu Augsburg im Jahr 1738 im Stich erschienen sein sollen, und zwar:

1) VI Concerti a 2 Flauti trav. o Violini principali, 2 Violini ripieni, Viola e Violoncello obligato e Cembalo. 4. und

2) La Catra, Concerti di Etereo Stinfalico, Parta prima, Oboa o Traversieri col Violino principale, pubblicati da Giov. Cristiano Leopold." In 4.

(Siehe: Zeno, Apost. Lettere. Vol. II. pag. 42. Num. 207. — Basaggio, G. B. Ozil giovenili del Marcello pag. 17. — Moschini, Lettera Venez. Vol. III. pag. 84. — Orloff, Essai etc. T. II. pag. 283. — Giornale de' Letterati. T. 32. pag. 575. — Catalogo Sorenzo pag. 892. — Biografia universale. Traduz. Veneta. T. 35. pag. 244. — Fétis. Biogr. univers. d. Musiciens. Articla: A. Marcello. — Cicogno, Inscriz. Veneziana. T. III. [pag. 231—233.)

32.

Die Tragedie Cristiane des Duca Annibale Marchese.

Im ersten Drittel des verflossenen Jahrhunderts gab der Duca Annibale Marchesa seine dramatischen Werke unter folgendem Titel heraus: „Tragedie cristiana del Duca Annibale Marchese dedicate all Imperador de' Cristiani Carlo VI. il Grande. In Napoli. M. DCC. XXIX. Nella Stamperia di Felice Mosca. In 4 2 Volumi mit Musiknoten, Vignetten und 13 bildlichen Darstellungen, wovon

12 nach den Zeichnungen des Fr. Solimena von Antonio Baldi zu Neapel und J. J. Sedelmayr zu Wirn in Kupfer geſtochen ſind. Unter dirſen befindet ſich auch des Verfaſſers Bildniß. Das einzige 13te dieſer Blättee, welches zue Tragödie „Maurizio“ gehört, iſt nach Antonio Vaccorio von F. Zucchi zu Venedig geſtochen. Dieſes Werk kann, des ſchönen Deuckes wrgen, zu den Prachtausgaben gerechnet werden.

Dee erſte Band dee ganzen Sammlung enthält die Tragödien: Il Domiziano; Il Massimini; Il Massimiano; Flavio-Valente, und la Draomira. Dee zweite Band: L'Eustachio; La Sofronia; L'Ermenegildo; Il Maurizio, und Il Ridolfo.

Dieſe aus je fünf Akten beſtehenden Tragödien ſind mit Chören veeſehen. Da der Verfaſſer jedoch dieſe Chöee füe den muſikaliſchen Voeteag nicht ganz geeignet hielt, ſo dicht.te ee noch andere, bildete ſie nach lateiniſchen Metrrn, und fügte ſie dem Schluſſe eines jeden Stückes als Anhang bei. Da übrigens dieſe Chöee ſteophiſch gearbeitet ſind, ſo werden die Strophen einre Chores ſtets über eine und dieſelbe Melodie, nach Art dee Liedre, abgeſungen.

Die am Ende des zweiten Bandes angeſchloſſene, geſtochene Muſik von 40 Seiten beſteht aus den Melodien zu den Chöeen mit Begleitung des bezifferten Baſſes, und von den beeühmteſten, damals lebenden Tonſetzeen componirt.

Da dieſes Week gewiß nue ſehr wenigen Muſikern bekannt iſt, füge ich das Veezeichniß dee Chöre hieemit an.

1) Cori del Domiziano di Tommaso Carapella.
Dell' Atto I. „Fero si copre furibondo il cielo.“
„ „ II. „La stella infelice de' crudi tiranni.“
„ „ III. „De l'immortale virtù sovrana.“
„ „ IV. „O de' gran Flavii sangue pregiato.“
„ „ V. „Tratta al fin del suo rio pondo.“
2) Cori de' Massimini di Domenico Sarri.
Dell' Atto I. „Questo, che spargeai sangue Romano.“
„ „ II. „Dov' è il superbo portamento altero.“
„ „ III. „Città fide, città forte.“
„ „ IV. „Più nel suo, Grecia, Campo Tebano.“
„ „ V. „Non vi spaventa lo stral.“
3) Cori del Massimiano di Leonardo Vinci.
Dell' Atto I. „Inclito forte Duce ne l'aspre barbare genti.“
„ „ II. „Quando da prore alteramente aurate.“
„ „ III. „Luma che fulgido dal ciel superno.“
„ „ IV. „S'ergan' archi trionfali.“
„ „ V. „Su lubrica sponda di vario torrente.“

4) Cori del Flavio Valente di Francesco Durante.
Dell' Atto I. „Da che da' Barbari, le ingorde schiere."
„ „ II. „Può quercia in alpe ruinar, percossa."
„ „ III. „E folle, chi crede da cave, o catene."
„ „ IV. „O da l'Empireo suoi lumi ardenti."
„ „ V. „Se ofocausto a la vendetta."
5) Cori della Draomira di Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone.
Dell' Atto I. „Or che diè l'altera cuna."
„ „ II. „Se di splendor, se di possanza, o quanti."
„ „ III. „Da qual d'Ircania più orribil fondo."
„ „ IV. „Avran pur fine i secoli."
„ „ V. „S'apre oimi la terra, e piomba."
6) Cori dell' Eustachio di Nicolo Fago, detto Tarantino.
Dall' Atto I. „Sempre più perfida Giudea nemica."
„ „ II. „Tema, chi in alto è de l'instabil ruota."
„ „ III. „Numi eterni, eccelsi Numi."
„ „ IV. „Non cosi rapido a nubi il seno."
„ „ V. Bell' alme, che liete."
7) Cori della Sofronia di Leonardo Leo.
Dall' Atto I. „Perchè si rapidi lasciate il suolo."
„ „ II. „Non tigre ferita, in Libica piaggia."
„ „ III. „Finchè fù Roma d'alti Eroi ferace."
„ „ IV. „D'Aura lieve a lo spirare."
„ „ V. „Quando di Romolo le mura altere."
8) Cori dell' Ermenegildo di Nicolò Porpora.
Dell' Atto I. „Col bel crin d'ulivo adorna."
„ „ II. „Or che perfidia gelosa vede."
„ „ III. „Poiche la fida bellicosa Gente."
„ „ IV. „Quando superbia l'infame volo."
„ „ V. „Alma grande, che il bel volo."
9) Cori del Maurizio di Francesco Mancini.
Dell' Atto I. „Quando dell' orrido rifiuto acerbo."
„ „ II. „Di rie ceraste, e di crudel veneno."
„ „ III. „Questo di lacrime, superbo suolo."
„ „ IV. „Quella turba, che fa un giorno."
„ „ V. „L'un Cesar chi mira."
10) Cori del Ridolfo del medesimo.
Dell' Atto I. „Dunque di donna imperiosa, audace."
„ „ II. „Chi'n contro a stabile decreto eterno."
„ „ III. „Sovra ogni grande gloria sublime."
„ „ IV. „Udite, o di Germania famosi, e chiari Popoli."
„ „ V. „Con Ridolfo in giro alterno."

Berichtigungen.

der bedeutendſten Druckfehler, welche in den, von der „Cäcilia“ mitgetheilten Beiträgen zur Geſchichte und Literatur der Tonkunſt von Anton Schmid vorkommen.

Im 21. Bande.

Seite	106.	Zeile	8.	v. u.	lies . . . . . Jörgen.
»	112.	»	9.	v. o.	» . . . . . Rectoresque.
»	174.	»	16.	» »	» . . . . . parrochialium.
»	»	»	»	»	» . . . . . Sanctissimi.
»	115.	»	3.	» »	» . . . . . prepoaiti.
»	158.	»	15.	» »	» . . . . . Tubicina.
»	161.	»	4	v. u.	» . . . . . e SS. DD.
»	162.	»	1	»	» . . . . . vierlinigen.
»	170.	»	10.	» »	» . . . . . juxta ritum.
»	231.	»	3.	» »	» . . . . . getreuen.
»	»	»	11.	» »	» . . . . . Wěrných.
»	»	»	13.	» »	» . . . . . blahoslewene.
»	»	»	14.	» »	» . . . . . chwala.
»	232.	»	9.	v. o.	» . . . . . někteřy.
»	»	»	16.	v. u.	» . . . . . Kancyonal.
»	233.	»	5.	v. o.	» . . . . . Busk.
»	235.	»	3.	» »	» . . . . . Kirchengeſang.
»	»	»	»	»	» . . . . . Hauptartikel.
»	»	»	5.	» »	» . . . . . durchſehen.
»	»	»	1.	v. u.	» . . . . . 1567.

Im 22. Bande.

Seite	42.	Zeile	2.	v. u.	lies . . . . . prosequantur.
»	44.	»	3.	v. o.	» . . . . . starodawná.
»	»	»	4.	» »	» . . . . . Cžeské.
»	»	»	6.	» »	» . . . . . akládané.
»	»	»	7.	» »	» . . . . . předložené.
»	»	»	8.	» »	» . . . . . mnohým.
»	45.	»	4.	v. u.	» . . . . . Magnificat.
»	48.	»	7.	v. o.	» . . . . . auff.
»	»	»	10.	» »	» . . . . . feine.
»	»	»	3.	v. u.	» . . . . . zawřeného.
»	»	»	»	»	» . . . . . al'ožene.

Seite	49.	Zeile	3. v. o.	lies . . . . . wzděl'ány.
„	„	„	„ „ „	„ . . . . . vtwrzeny.
„	50.	„	17. „ „	„ . . . . . Servitenkloſter.
„	51.	„	2. „ „	„ . . . . . Sebald.
„	53.	„	10. v. u.	„ . . . . . restituit.
„	56.	„	6. v. o.	„ . . . . . Serviten-Bibliothek.
„	58.	„	5. v. u.	„ . . . . . Ecclesiasticl.
„	62.	„	3. v. o.	„ . . . . . Per.
„	105.	„	6 v. u.	„ . . . . . Anhang.
„	108.	„	3. v. o.	„ . . . . . Tybely.
„	110.	„	1. „ „	„ . . . . . Niceniſchen.
„	„	„	7. v. u.	„ . . . . . Arg.
„	120.	„	6. v. o.	„ . . . . . des.
„	128.	„	22. „ „	„ . . . . . Spasytele
„	182.	„	1. v. u.	„ . . . . . dechowých.
„	„	„	„ „ „	„ . . . . . bndebných.
„	243.	„	2. „ „	„ . . . . . Tyburcij.
„	244.	„	1. „ „	„ . . . . . Chrubim.
„	„	„	„ „ „	„ . . . . . Kulmbach.
„	249.	„	5. „ „	„ . . . . . conscriptus.

Im 23. Bande.

Seite	62.	Zeile	22. v. u.	lies . . . . . Carpentras.
„	201.	„	15. „ „	„ . . . . . Prime
„	202.	„	11. v. o.	„ . . . . . 4. der heilige Papſt Gregor; 5. das Grab Jeſu mit drei Biſchöfen; ꝛc.
„	207.	„	4 und 16. v. o.	lies . . . Aliud.
„	208.	„	5. v. o.	hes . . . . . 1536 ſtatt 1539.
„	209.	„	13. v. u.	„ . . . . . Kremsmünſter.
„	210.	„	13. v. o.	„ . . . . . Oclevius.
„	261.	„	20. „ „	„ . . . . . civitate.
„	264.	„	13. v. u.	„ . . . . . Dei.
„	365.	„	22. „ „	„ . . . . . nell'.
„	„	„	16. „ „	„ . . . . . Castiglions.
„	266	„	12. „ „	„ . . . . . di Baviere.
„	„	„	2. „ „	„ . . . . . Commedie.
„	268.	„	18. „ „	„ . . . . . ssrsnno.
„	„	„	„ „ „	„ . . . . . secundo.
„	269.	„	15. v. o.	„ . . . . . Juni.
„	270.	„	9. v. u.	„ . . . . . fuga.
„	272.	„	16 u. 17. v. u.	iſt der dort befindliche Satz: „Dieſem zufolge hätte ſich *Asola* auch in der

— dramatischen Gattung versucht" — als irrig hinwegzulassen.

Seite 273. lies bei den Namen der Tonsetzer: „*Alberti*" u. „*Clinio.*"
„ 275. Zeile 14. v. o. lies . . . . . Organis.
„ 276. „ 4. v. u. „ . . . . . macaronische.
„ 277. „ 22. v. o. „ . . . . . terzam.
„ „ „ 27. „ „ „ . . . . . tonorum.
„ 279. „ 5. v. u. „ . . . . . aller.
„ „ „ 4. „ „ „ . . . . . wegen.

Im 24. Bande.

Seite 51. Zeile 19. v. o. lies . . . . . Ambras.
„ 52. „ 20. „ „ „ . . . . . Domina.
„ „ „ 22. „ „ „ . . . . . diatessaron.
„ 53. „ 1. v. u. „ . . . . . Ravigo.
„ 54. „ 14. v. o. „ . . . . . Rudolpho.
„ „ „ 16. „ „ „ . . . . . vierstimmige.
„ 57. „ 12. v. u. „ . . . . . Regina.
„ „ „ 1. „ „ „ . . . . . Eine andere.
„ 61. „ 8 „ „ „ . . . . . Praenestina.
„ „ „ 6. „ „ „ . . . . . Georgio.
„ 63. „ 19 v. o. „ . . . . . Motetten.
„ 119. „ 8. v. u. „ . . . . . 16 – 19.
„ 120. „ 9. v. o. „ . . . . . einiger.
„ „ „ 12. „ „ „ . . . . . Auth.
„ „ „ 16. „ „ „ . . . . . „Hexametern" anstatt: Hochämtern.
„ „ „ 20. „ „ „ . . . . . Acrosticha.
„ 124. „ 18. v. u. „ . . . . . Ambraser.
„ „ „ 6 „ „ „ . . . . . den heiligen.
„ 125. „ 4. v. o. „ . . . . . cum.
„ „ „ 16 v. u. „ . . . . . derselbe:
„ 128. „ 8 „ „ „ . . . . . Königs — und — Erzherzogs.
„ 178. „ 1. v. o. „ . . . . . Accademia.
„ „ „ 12. v. u. „ . . . . . Violini.
„ „ „ 7. „ „ „ . . . . . Trombe.
„ 179. „ 7. v. o. „ . . . . . Violini.
„ „ „ 18 u. 1. v. u. „ . . . . . Trombe.
„ 180. „ 7 v. u. „ . . . . . Trombe.
„ 183. „ 25. v. o. „ . . . . . Doriclea.
„ 184. „ 19. „ „ „ . . . . . Accademia.

| | | |

Ueber

Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend.

Von

Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner.

(Schluss.) *)

La finta giardiniera.

Opera buffa in tre atti.

Zwischen der Aufführung des *Lucio Silla* (Dezember 1772) und jener der *finta giardiniera* (13. Jänner 1775), verfloss ein mehr als zweijähriger Zeitraum, welcher durch keine dramatische Composition Mozart's bezeichnet ist. Wenige Monate nach der Zurückkunft von Mailand, reiste Mozart mit seinem Vater im Juli 1773 nach Wien, wo er bis Ende September blieb. Der Zweck dieser Reise, so weit er aus den vorliegenden Briefen zu entnehmen ist, bestand wohl vorzüglich darin, eine Anstellung in Wien zu erhalten, was jedoch nicht gelang. Mozart gab dort kein öffentliches Concert, machte sich aber durch die Aufführung einer seiner Messen bemerklich, und liess sich in mehreren Privatzirkeln hören. — Er blieb dann bis Anfangs Dezember 1774 zu Hause, bis er nämlich mit seinem Vater nach München reiste, um dem erhaltenen Rufe zufolge eine italienische komische Oper zu schreiben. Es lässt sich denken, dass er die ruhige Zwischenzeit zu seiner Ausbildung fleissig benützte, wie sich denn auch ein bedeutender Fortschritt in der Freiheit der Erfindung und

*) Vergl. Bd. 23, Heft 92 und Bd. 24, Heft 94 dieser Zeitschrift.

Behandlung, im Geschmacke und in der Instrumentirung nicht verkennen lässt. Auch fallen mehrere Compositionen für die Kirche in jene Zeit, und in München selbst wurden nebst der Oper, noch zwei grosse Messen, ein Offertorium, und eine Vesper *de Dominica* für die churfürstliche Capelle componirt. Die vollständige italiänische Partitur der *finta giardiniera* scheint nicht mehr vorhanden zu sein; denn selbst die André'schen Erben besitzen nur zwei Acte derselben. Im Archive der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien findet sich zwar die Partitur aller drei Akte, aber ohne die Recitative, und nur mit deutschem Texte in der schlechten Uebersetzung, in welcher die Oper im Jahre 1789 zu Frankfurt am Main unter dem Titel: Die verstellte Gärtnerin gegeben wurde. Mit eben diesem Texte, aber unter dem Titel: Die Gärtnerin aus Liebe, erschien auch vor einigen Jahren ein Clavierauszug zu Mannheim bei Karl Ferdinand Heckel. Da dieser allgemein verbreitet ist, so habe ich keinen Anlass, wie bei den früheren Opern, die Motive der einzelnen Musik in Noten gesetzt beizulegen. Leider kann ich aber auch in Ermangelung des Textbuches keinen zusammenhängenden Auszug der Handlung geben, indem aus den eigentlichen Gesangstücken nicht der vollständige Inhalt, sondern nur so viel entnommen werden kann, dass der Dichter ein so abgeschmacktes Buch geliefert hat, als die Geschichte der *Opera buffa* nur irgend aufzuweisen vermag. Die Auffindung desselben ist nur desshalb zu wünschen, damit Mozart's Musik besser im Zusammenhange gewürdigt, einem begabteren Dichter die Ueberarbeitung des Textes möglich gemacht, und so die Wiederaufführung dieses Werkes veranlasst werden möge, welches gewiss nicht minder gehaltvoll ist, als manche beliebte *Opera buffa* der neueren Zeit.

Die singenden Personen sind:

SOPRANE.

Sandrina, (eigentlich *Violante*.)
Serpetta.

Armida (Nichte des *Podestà*, und Verlobte des Grafen).
Ramiro (liebt *Armida*).

TENORE.

Il Contino Belfiore.
Podesta (in *Sandrinen* verliebt).

BASS.

Nardo (Liebhaber der *Serpetta.*)

So viel sich aus dem Texte der Musikstücke entnehmen lässt, ist die Handlung im Wesentlichen folgende. Graf *Belfiore* hatte ein ernstliches Liebesverhältniss mit *Violante;* dieses wurde aber gestört, indem er *Armida*, die Nichte des *Podestà*, kennen lernte, für dieso in Liebe entbrannte, und sich sogar mit ihr verlobte. *Violante*, hiedurch in hohem Grade gekränkt, liess die Nachricht verbreiten, sie sei aus Gram gestorben; nahm aber, als Gartnermädchen verkleidet, Dienste im Schlosse des Grafen, um unerkannt in der Nähe ihres Geliebten zu sein, und ihn zu beobachten. Bald erkennt *Belfiore* seine todtgeglaubte *Violante* in dem schönen Gärtnermädchen, und die erste Neigung gewinnt wieder die Oberhand. Indessen ist auch der *Podestà* für sie in Liebe entbrannt, welche aber natürlicher Weise nicht erwiedert wird. *Ramiro*, ein adeliger Jüngling, ist der heimliche, aber feurige Liebhaber der *Armida*, welche dem Grafen nur wegen seines Standes und Reichthumes den Vorzug gibt; auch diese beiden scheinen sich unerwartet wieder zu treffen. Ein drittes und zwar humoristisches Liebespaar sind *Nardo* (vielleicht Haushofmeister oder ehemaliger Erzieher des Grafen) und *Serpetta*, die Vertraute *Armidens*. Diese theilweise sich durchkreuzenden Liebesverhältnisse sind vom Dichter nur ungeschickt benützt. Erst am Schlusse des ersten Aktes erkennt der Graf *Violanten*, und ihr wechselseitiges Benehmen gibt *Armiden* und dem *Podestà* Anlass zur Eifersucht, den Uebrigen aber zum Staunen und zur Belustigung. Diese

Scena bildet das erste Finale. Im zweiten Akte klagen alle Betheiligten ihre Leiden und Zweifel, und fangen an, die Erfüllung ihrer Wünsche zu hoffen. Endlich führt der Zufall im Dunkel der Nacht Alle in eine Felsenhöhle des Waldes zusammen, und zwar so, dass der Graf sich zu *Serpetta* gesellt, da er sie für *Sandrinen* hält; während der *Podestà* sich im gleichen Irrthume *Armiden* nähert, und *Nardo Sandrinen* anstatt *Serpetta* anspricht. Auch die Mädchen verkennen im Dunkeln die Männer, und hierdurch geschieht es, dass alle Theile ihre wahren Gesinnungen freier aussprechen, welche offenbar werden, als *Ramiro* mit Fackeln kömmt. Nun erkennen Alle ihren Irthum, und Verlegenheit, Vorwürfe und Verwirrung sind allgemein. Der Graf und *Violante* gerathen dabei in einen förmlichen Wahnsinn, der auf eine höchst abgeschmackte Art sich ausspricht. — Im dritten Acte lösen sich alle Missverständnisse. Nachdem der Graf und *Violante* eine Zeitlang geraset, entschlummern sie; und erwachen dann später mit gesunden Sinnen. Der Graf bereuet seine Untreue und trägt *Violanten* auf's Neue Herz und Hand an. Sie besteht Anfangs zum Scheine auf der Trennung, da sie das *Podestà* Frau werden wolle; endlich gibt sie aber nach; und da hierdurch auch die Vereinigung *Ramiro's* mit *Armiden* herbeigeführt wird, und jener *Nardo's* mit *Serpetta's* ohnehin nichts im Wege steht, so sind alle zufrieden, und selbst der *Podestà*, der allein leer ausgeht, stimmt in ihren Jubel ein.

Die einzelnen Musikstücke sind folgende:

I. Act. (In der weitläufig geschriebenen Partitur 457 Seiten stark.)

Die Ouvertüre ist in drei Sätzen angelegt; der dritte Satz bildet aber zugleich die erste Gesangsnummer (Wie im *Ascanio.*) Der erste Satz, *Allegro molto*, in *D-dur*, C, ist heiter, gefällig und kurz, und das Bogenquartett nur durch *Oboi e Corni* verstärkt. Hierauf folgt ein *An-*

dante grazioso in *A*, $^2/_4$, in ähnlichem Charakter, ohne alle Blasinstrumente.

Daran schliesst sich:

Nro 1. *Introduzione, Allegro molto* in *D*, $^3/_4$ (Welches Vergnügen), ebenso instrumentirt wie der Anfang der Ouvertüre. Ein Quintett zwischen *Sandrina*, *Serpetta*, *Ramiro*, dem *Podestà* und *Nardo*, welche sich eines heiteren Tages in dem schönen Garten des Grafen erfreuen. Dabei sprechen sich schon die Empfindungen und Wünsche der Einzelnen aus. Das Ganze ist hübsch geführt, und der Wechsel der Tonarten lässt schon bedeutende Gewandtheit erkennen. Auch die Mittelstimmen haben stets einen guten Gesang. In den kleinen Solo's des Mittelsatzes bezeichnet der Tonsetzer die Charaktere schon ganz deutlich. *Sandrina* ist leidenschaftlich, aber doch schalkhaft; *Serpetta* eine muthwillige Soubrette, *Ramiro* ein schwärmerischer Jüngling, der *Podestà* ein etwas pedantischer und *Nardo* ein humoristischer Liebhaber.

Nro 2. *Aria* des *Ramiro*, *Allegro* in *F*, C (Seht ist das freie Vögelein); ohne Blasinstrumente. Eine Klage über die Qualen der Liebe. Die Musik ist breit gehalten, in der gewöhnlichen älteren Ariaform in Einem Tempo, mit Passagen und Schlusstriller. Die Art der Verzierungen, und die stellenweise tiefere Lage lassen nicht bezweifeln, dass die Partie für einen männlichen Sopransänger geschrieben ist.

Nro 3. *Aria* des *Podestà*; *Allegro maestoso* in *D*, C (Zu meinem Ohr erschallet), *con Flauti, Oboi e Corni*; bei dem Schluss-*Presto* treten noch *Fagotti, Clarini e Timpani* hinzu. Eine Buffo-Aria in älterer Form, wobei der Sänger den Eindruck der einzelnen Instrumente schildert, die sich in kleinen Solo's hören lassen, sobald er sie bezeichnet. Dieser Scherz mag dazumal noch nicht so abgenutzt gewesen sein, wie heut zu Tage; wie er aber an diese Stelle passt, lässt sich durchaus nicht errathen.

Nro 4. *Cavatina* der *Sandrina*; *Grazioso* in *B*, $^2/_4$, ohne Blasinstrumente; (Wir Mädchen sind sehr übe

dren), zum Schluesse ein kurzes *Allegro*, $^6/_8$. Das arste Tempo hat die Form eines *Rondo*, ist grösstantheils parlant und nur stellenweise in getragenem Gesange gehalten. Diese gewöhnliche Klage über die Traulosigkeit ist in der damaligen Soubrettenmanier recht hübsch durchgeführt; dar Charakter ist für die Lage und Verhältnisse *Violantens* (welche doch dem Grafen ebenbürtig zu sein scheint) zu heitar und tändelnd.

Nro 5. *Aria* des *Nardo, Allegro, G,* $^6/_8$, dann *Allegretto, C*, nur durch *Corni* verstärkt (Dar Hammer zwingt das Eisen). Eina heitere, lebhafte Arie, im italienischen Buffo-Charakter jener Zeit; eine Klage über den Eigensinn und dia List dar Weiber. Das zweite Tempo ist kurz und mehr parlant gehaltan.

Nro 6. *Aria* das *Contino Balfiore, Andante maestoso, Es,* $^3/_8$ (Welch' ein Reiz in diesem Bilde), *con Oboi e Corni.* Eine sehr schöne Aria, mit einfachem edlem Gesange, voll Ausdruck, mit Ausnahme einer kurzen Trinlanpassaga noch gar nicht veraltet, und im Texte so wia im Charakter der Musik, etwas mit der Arie: „Diaa Bildniss ist bazaubernd schön" — verwandt. Die Blasinstrumente klingen ganz mozartisch. Diesea Stück würda, gehörig vorgatragen, noch heut zu Tage von Wirkung sein.

Nro 7. *Aria* der *Armida, Allegro, A,* $^3/_4$ (Wann die Männer sich verlieben, schwören sie sehr leicht die Trau'). Nur mit Bogeninstrumentan kegleitat. Aelterer Arianstyl; im Charakter etwas edler ala die Partie dar *Serpetta,* aber noch zu soubrettenartig. Aus dieser Arie, welche wieder die alte Klage über dia Laichtgläubigkeit der Mädchan, und dia Drohung der Salbatracha für den Fall, wenn der Graf aie täuschen sollte, enaspricht — fühlt man, dasa sie die Hand daa Grafen nicht erhalten wird. Hier finden sich Anklänga späterer Mozart'scher Ideen und Wendungen.

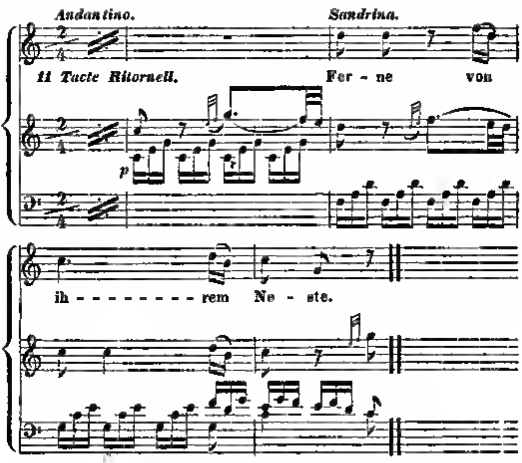
Nro 8. *Aria* dea *Contino, Andante maestoso, C,* C (Hier von Oaten bis zu Westen), später in's *Allegro* übergehend, *con Oboi, Corni e Trombe.* Eina

Parodie des Adelstolzes, indem der Graf auf sehr komische Art seine Titel und Ahnen aufzählt und rühmt. Das Ganze ist sehr gut, meistens parlando gehalten, und besonders die Zwischenworte „tief bücket euch, — verneiget euch" u. s. w. sind mit vieler Laune aufgefasst. — Aus dem Texte lässt sich übrigens nicht bestimmt abnehmen, ob der Graf sich selbst über seinen Stand lustig macht, oder ob es ihm mit der Prahlerei Ernst ist.

Nro 9. Strophengesang der *Serpetta* und des *Nardo*, *Grazioso*, *F*, $^6/_8$ (Das Vergnügen in dem Ehstand), nur mit Quartett. *Serpetta* wünscht bald zu heirathen, aber keinen bejahrten Mann; *Nardo* antwortet ihr, dass ein junger für sie nicht tauge. Kurz, einfach, liedermässig; die Begleitung ist schön geführt, und lässt schon die Meisterhand erkennen.

Nro 10. *Aria* der *Serpetta*, *Allegro*, C, $^6/_8$, zum Schlusse ein *Andante*, $^6/_8$ (Sobald sie mich sehen, so sind sie gefangen), ohne Blasinstrumente. Ungefähr in der Art wie Nro 4; am Schlusse eine dankbare kurze Passage. Im Parte der *Serpetta* liegt schon ein schwächeres Vorbild zur *Despina* in *Così fan tutte*.

Nro 11. *Aria* der *Sandrina*, *Andantino*, C, $^2/_4$, ohne Blasinstrumente. Der kurze Text lautet; „Ferne von ihrem Neste, irrend auf fremden Haiden, sehnt sich nach Ruh' und Freuden die sanfte Turteltaube; girrt und klagt ihr Leid." Diese wenigen Worte sind äusserst zart, in edlem melancholischem Gesange wiedergegeben, der auch durch die am Schlusse angebrachten Triolenpassagen bis in's hohe *c* nicht merklich gestört wird. Originell ist der Eintritt der Singstimme, auf dem zweiten Takte des Thema's, und auf dem Sextenaccorde der vierten Stufe:

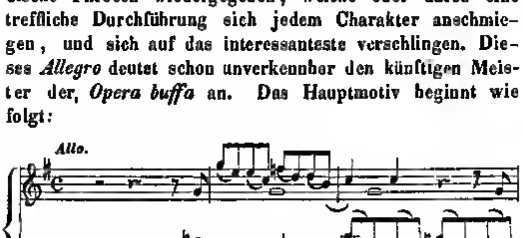


Das Gefühl des Nichtheimischseins lässt sich nicht treffender und einfacher bezeichnen, als durch diesen Eintritt. Solche natürliche Züge, die keine Spur der Absichtlichkeit an sich tragen, verrathen den grossen Meister. Wie hätten sich unsere deutschen Operncomponisten angestrengt, um das Herumirren der Taube in der Fremde auszudrücken! Wohl uns, dass Mozart's Fantasie unter dem wolkenlosen Himmel Italiens sich nährte und entwickelte!

Nro 12. *Finale.* Dies ist das erste grosse, ausgearbeitete *Finale,* welches wir in Mozart's Werken antreffen. Bekanntlich wurde diese Form in der *Opera buffa* weit früher als in der *Seria* (zuerst wahrscheinlich von *Piccini*) eingeführt. Mozart fand sie bereits vor, hat sie aber ohne Zweifel erweitert und befestiget, wozu die hier zu besprechende Nummer einen ausgezeichneten Beleg gibt. Dieselbe zerfällt in fünf Hauptabtheilungen oder Sätze. Der Graf erblickt *Sandrina* im Garten und erkennt sie als die todtgeglaubte *Violante;* sie klagt über ihr

Liebesleid, und erschrickt selbst, als sie den Grafen erblickt. — Ebenso treffen sich *Armida* und *Ramiro* unerwartet, und alle vier sind bestürzt und verwirrt. Diese Scene bildet den ersten Satz, der mit einem Recitative in C (Himmel, welch' seltener Zufall) beginnt, und nach einer kurzen Zwischenstelle in *G*, $^3/_4$, *Andantino*, in ein längeres *Allegro*, *G*, C übergeht, durch *Oboe* e *Corni* sparsam verstärkt. Der Ausdruck des Schmerzes und der Freude, der Ueberraschung und Verlegenheit ist hier sehr treffend gegeben; die *Soletti* sind ganz den Charakteren angemessen; — insbesondere ist in einer Stelle der *Sandrina*, wo sie von ihren Schmerzen spricht „die mich weinen, seufzen machen" — das Weinen und Seufzen mit Wahrheit, aber ungesucht und ohne Nachtheil der Melodie, ausgedrückt. Die Stelle der *Armida*: „Nehmet hier Balsam *sulfuris*" — erinnert in den Worten und in der Musik an *Così fan tutte*. Nachdem alle vier Stimmen sich vereinigt haben, schliesst dieses *Tempo* in *E-moll*. Der zweite Satz, *Adagio mà non molto*, *C*, beginnt mit einem etwas schnellen, aber doch nicht beleidigenden Uebergange von *E-moll* nach *Es-dur*. Der *Podestà* tritt auf mit den Worten: Welche Stille, welche Mienen? — Er verwundert sich über die Verlegenheit und Verwirrung der beiden Paare, welche ihrerseits mit dem altherkömmlichen: *Son confuso, son stordito* antworten, und sich entfernen. Dieser kurze Satz ist gleich dem ersten mit sicherer Hand geführt; am Schlusse wendet er sich nach *G-moll*, und von da zum dritten Satze, *Allegro*, *D-dur*, $^6/_8$ (Wo ist die Ehrfurcht, die mir gebühret?). Der *Podestà* ist erzürnt, dass ihn die Uebrigen allein stehen lassen; da kömmt *Serpetta* und meldet ihm, dass der Graf mit dem Gärtnermädchen kose; *Nardo*, der mit ihr auftritt, will den *Podestà* beschäftigen. Dieser parodirt sich selbst in einem kurzen *Maestoso*, C (Sehet verspottet und hintergangen, jenen berühmten Mann, den *Podestà*). Endlich treten diese Drei bei Seite, um die zurückkehrenden Liebespaare zu belauschen.

Dieser Satz ist leicht und fliessend gehalten, aber ohne künstlerische Bedeutenheit, etwas an Ditterdorf's Art und Weise erinnernd. Sehr interessant ist dagegen der vierte Satz, *Allegro, G,* C (Was ist denn Ihr Verlangen?). *Sandrina* macht dem Grafen Vorwürfe, und erklärt ihm, dass *Violante* für ihn todt sei; der Graf fühlt sich wieder zu ihr hingezogen und bereut seine Untreue; die Uebrigen sehen diese Scene theils mit Vorwürfen und Zorn, theils mit Spott oder Besorgniss mit an. Diese verschiedenartigen Empfindungen sind durch wenige melodische Phrasen wiedergegeben, welche aber durch eine treffliche Durchführung sich jedem Charakter anschmiegen, und sich auf das interessanteste verschlingen. Dieses *Allegro* deutet schon unverkennbar den künftigen Meister der, *Opera buffa* an. Das Hauptmotiv beginnt wie folgt:



Diese Idee ist sehr schön durchgeführt, und es fällt auf den ersten Blick auf, dass Mozart das nämliche Motiv im ersten Finale der *Nozze di Figaro* wieder benützte, wo er es aber natürlich noch glänzender ausgeführt hat. Die Nachahmungen, theils im Orchester, theils in den Singestimmen, zu welchen dasselbe Anlass gibt und dessen Verwebung in die Begleitung, der schnelle Wechsel von

Dur und *Moll* (wie in der Arie: „Konstanze“ in der Entführung) bilden die schönsten Effecte. Sehr lieblich klingt ein kleines Solo der Oboe nach den Worten: „Alle schweigen! Was geschieht?“ — zuerst in *E-moll*, dann in *G-dur*. Ich muss jeden Musikfreund vorzüglich auf dieses *Allegro* aufmerksam machen, welches selbst im Klavierauszuge für ein genaues Studium reiches Interesse darbietet. Der letzte Satz ist ein *Allegro* in *D* $^3/_4$ (Unmensch, Verräther!), welches später sich nach *A* wendet, und in dieser Tonleiter schliesst. Die Situation ändert sich nicht; nach einigen kleinen Soli's, worin Klagen und Vorwürfe ausgesprochen werden, vereinigen sich alle sieben Stimmen zu einem rauschenden Tutti, auf die Worte: „Welche Verwirrung! Ohn' alle Rettung! Der Zorn zernaget mir das Herz im Busen! nichts dämpfet diese Glut, nichts hemmt die Wuth!“ — welches sich aber durch keine höhere Charakteristik auszeichnet.

II. Act. (410 Seiten stark.)

Nro. 13, Aria der Armida, *Allegro agitato, G moll,* C (Um deine Straf' zu fühlen) *con Oboi, Fagotti e 4 Corni.* Der Kampf zwischen Liebe und Rache ist leidenschaftlich ausgedruckt; ungeachtet der beobachteten älteren Form, ist die Arie doch durch schöne Farbung des lebhaften Gesanges, und durch angemessene Modulationen interessant. Die Blasinstrumente sind stark benützt, und besonders fällt die in jener Zeit gewiss höchst seltene Anwendung von 4 Hörnern auf, wovon 2 in *B* und 2 in *G* gestimmt sind. — Die wohlweisen Kritiker tadeln oft (manchmal allerdings mit Recht) die zu starke Instrumentirung der neueren Tonsetzer, und weisen auf Mozarts Partituren als Muster in dieser Beziehung hin. Sie vergessen aber häufig, dass Jeder nach den Verhältnissen seiner Zeit beurtheilt werden muss; und dass Mozart mit Rücksicht auf die damals vorhandenen und üblichen Mittel, ebensostark instrumentirt hat, wie heutzutage Meyerbeer

für unser an die Ophycleide und grosse Trommel längst gewöhntes Gehör.

Nro 14. *Aria buffa des Nardo, Andante grazioso A,* $^2/_4$ (Nach der wälschen Art und Weise), ohne Blasinstrumente. Ein heiteres Rondo, in welchem Nardo seiner Schönen in italiänischer, französischer und sogar in englischer Sprache Liebeserklärungen macht, und dabei die Art und Weise der verschiedenen Nationen parodirt. Ein Scherz, der seither schon sehr abgenützt worden ist.

Nro 15. *Aria des Contino, Andante F,* $^2/_4$ (Lass mich die Reize sehen), *con Flauti e Corni.* Dieses Andante drückt recht schön und gesangvoll die Sehnsucht nach der Geliebten aus; nur dürfte es etwas zu lang sein. Höchst sonderbarer Weise geht es aber am Schlusse in ein kurzes Allegro über, das mit den Worten beginnt: Mein Herr, mich freut Sie hier zu sehn! befinden Sie sich wohl? — Man weiss nicht, ob der Graf Belfiore oder der Dichter hier einen Anfall von Wahnsinn hat. — Es scheint, dass vor dem Allegro etwa der Podestà eintritt, um dem Grafen Vorwürfe zu machen, dass dieser ihn mit Höflichkeitsformeln nicht zu Worte kommen lässet, und sich dann schnell entfernt. Jedenfalls zerstört dieser Schluss den Eindruck der Aria.

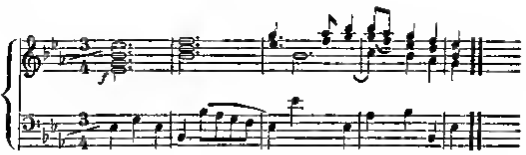
Nro 16. *Aria der Sandrina, Andante grazioso, A* $^3/_4$ (Es ertönt, und spricht ganz leise), ohne Blasinstrumente. Sandrina drückt die Hoffnung aus, dass der Graf, ungeachtet er sie noch zu fliehen scheint, doch von Liebe und Grossmuth zu ihr zurückgeführt werden wird. Dieses ausdrucksvolle Andante wird durch ein kurzes *Allegro* C unterbrochen, in welchem Angst und Zweifel die Oberhand gewinnen; bald aber kehrt die Beruhigung mit dem Tempo 1mo zurück. Zum Schlusse ist noch eine *Andantino* $^3/_8$ angehängt (Holde Mädchen, habt Erbarmen), welches überflüssig und, besonders in den Schlusspassagen, etwas verstellt ist.

Nro 17. *Aria des Podestà, Allegro, G,* $^6/_8$ (Wie, wos? ein Fräulein und meine Nichte?), *con Oboe*

e Corni. Eine parlante Buffo-Arie, Gutmüthigkeit und etwas affectirte Grossthuerei ausdrückend. Der Podestà findet sich nämlich durch das Betragen des Grafen gekränkt und beschliesst, dessen Heirathsvertrag mit seiner Nichte Armida aufzulösen.

Nro 18. *Aria des Ramiro, Larghetto, B,* $^3/_8$ (Ach sehmeichelhafte Hoffnung), das Quartett nur durch *Fagotti* verstärkt. Die Hoffnung, das heisse Sehnen der Liebe erfüllt zu sehen, ist hier sehr gut ausgedrückt Diese Arie gehört zu den schönsten Nummern der Oper, und ist durch und durch mozartisch. Der Fagott ist concertant angewendet, und gut vorgetragen müsste dieses Stück, besonders mit dem zufällig vorgefundenen italiänischen Texte *(Dolce d'amor compagna)* in einem Conzerte noch immer gefallen. Die Schlusspassagen mit Triolen und Triller stören den Eindruck nicht merklich.

Nro 19. *Scena ed Aria* des Grafen, — *Andante Es,* C, *con Oboi e Corni.* — Der Graf scheint wirklich wahnsinnig zu werden; nach einigen Ausrufungen, wünscht er die Blitze des Himmels auf sich herab, um im Tode Ruhe zu finden; im *Adagio, Es,* C (Schon erstarren meine Glieder), glaubt er bereits zu sterben; bald aber wundert er sich, dass er noch gehen, sehen und hören kann, und er wendet sich plötzlich zu ausgelassener Heiterkeit; *Tempo di Menuetto,* $^3/_8$ (Welche Freude, welches Entzücken). Die Zwischensätze des Recitativs sind recht schön; auch das Adagio ist gut gehalten und die Begleitung sehr fleissig gearbeitet. Die Violen schliessen sich (wie überhaupt in der ganzen Oper) häufig den Blasinstrumenten an, oder gehen auch mit den Violinen in der Octave. Das letzte Tempo ist das schwächste, und fällt durch den Text in das Triviale; übrigens gleicht das nachstehende Thema desselben ganz dem Anfange des Trio's (in *A*) eines bekannten Mozart'schen Symphonie-Menuetts, und einer Stelle im ersten *Allegro* seiner *Es*-Symphonie.



Nro 20. *Aria der Serpetta, Andante grazioso, G,* $^2/_4$ (Wer will die Welt geniessen, der schweig' zu Allem still). Dann *Allegro,* $^6/_8$ (Jetzt muss man sein verschlagen). Ohne Blasinstrumente. Gewöhnlicher Soubrettencharacter. Im Schlussritornell treten Oboen dazu, weil dieses schon den Uebergang zur nächsten Nummer bildet.

Nro 21. *Aria der Sandrina, Allegro agitato, C moll,* C (Ach haltet, Barbaren!), *con Oboi, Corni e Fagotti.* Die Handlung spielt hier in einem in der Nähe des Gartens gelegenen dichten Walde mit einer Felsenhöhle. Sandrina stürzt verzweifelnd herein, von ihrem Geliebten verlassen und verhöhnt, glaubt sie ihrem Schicksale erliegen zu müssen. Sehr leidenschaftlich und edel gehalten; die bewegte Begleitung mit gut angebrachten Nachahmungen drückt die innere Aufregung passend aus. An diese Arie knüpft sich ein sehr ausdrucksvolles Recitativ, welches in *A moll* schliesst und wahrscheinlich unmittelbar in das nächste Musikstück übergeht.

Nro 22. *Aria der Sandrina, Allegro agitato, A moll,* $^6/_8$. Die Bogeninstrumente *con sordini, Oboe solo, Fagotto solo.* Die Worte: Ach vor Thränen, Schluchzen, Seufzen, kann ich kaum mehr Athem fassen; Sprach' und Stimme mich verlassen, und es schwindet alle Kraft! — bilden den Text dieser vortrefflichen Arie, welche eine Zierde dieser Oper ist, und Mozarts Meisterschaft in jedem Tone erkennen lässt. Der Affect, die Athemlosigkeit u. s. w. sind durch abgebrochene Töne naturgetreu, doch ohne Uebertreibung wiedergegeben, und die Sängerin hat Gelegenheit, nicht nur den

Umfang ihrer Stimme (bis ins hohe *c*), sondern auch wahrhaft dramatischen Vortrag zu zeigen. Die Begleitung ist durchaus interessant gehalten, und die zwei Blasinstrumente sind äussarst schön benützt. In dem Recitative, welches der Arie folgt, fleht Sandrina die Vorsehung um Erbarmen an; es nahet sich Jemand; da erblickt sie die Höhle und flüchtet sich in dieselbe.

Nro 23. *Finale.* Abermals ein grosses ausgearbeitetes Finale; obschon etwas kürzer als das erste, wäre es diesem in mancher Hinsicht vielleicht noch vorzuziehen, wenn nicht die abgeschmackte Wahnsinnsscene den Eindruck störte. Es besteht aus drei Hauptsätzen. Alle Personen der Oper, mit Ausnahme des Ramiro, gerathen in der Felsenhöhle zusammen, von Verzweiflung, Sehnsucht, Eifersucht und Neugierde getrieben. In der Dunkelheit hält der Podestà Armiden für Sandrina, und sie hält ihn für den Grafen, Belfiore hält Serpetten für Sandrina, und sie ihn für Nardo; dieser endlich hält Sandrina für Armida, sie erkennt ihn aber. Alle äussern ihre Freude über das vermeintliche Zusammentreffen. Diese Scene ist in einem *Andante sostenuto, Es,* C, *con Flauti e Corni,* gegeben, das mit den Worten beginnt: Hier in diesen Finsternissen. — Die Aehnlichkeit der Situation mit dem letzten Finale der *nozze di Figaro* ist auffallend; auch die Führung dieses Satzes ist ziemlich ähnlich, nur sind die Motive verschieden. Jedenfalls ist die Composition interessant, und zeigt überall die sichere Hand des Meistors. Der zweite Satz ist ein *Allegretto, G,* $^3/_8$, in welchem gegen den Schluss statt der Flöten die Oboen eintreten. *Ramiro* erscheint; er hat bemerkt, dass die Gesellschaft sich in die Höhle geschlichen hat, und will sie überraschen. Nachdem er schon im Dunkeln die Paare durch sein Kommen in Verwirrung gebracht hat, ruft er Leute mit Fackeln herbei. Alle Verwechslungen klären sich auf; die Getäuschten sind verlegen und beschämt, vorzüglich die Männer. — Dieser Satz ist wohl auch gut geführt, aber doch nicht mit dem ersten zu vergleichen; insbesondere ist die Melodie zum Theile

schon veraltet. Hierauf folgt der dritte und letzte Satz, *Maestoso* in *C*, C (Falscher Verräther!). Armide macht dem Grafen, der Podestà Sandrinen heftige Vorwürfe; der Podestà und Ramiro fordern einander (vielleicht den Grafen, was nicht klar ist) zum Zweikampfe. So von allen Seiten bestürmt, brechen Sandrine und der Graf in wirklichen Wahnsinn aus, der vom Dichter und Uebersetzer auf höchst läppische Weise dargestellt ist. In einem kurzen *Andantino*, *G*, $^3/_4$ (Hörst du nicht, mein Thirsis), fangen beide an irre zu reden, indem sie sich wie arcadische Schäfer ausdrücken; bald kehrt aber das *Maestoso* in *C*, C, zurück, und der Wahnsinn steigert sich zur Raserei. Verse wie folgende: Ich bin Meduse, kennt ihr mich? — Ich bin Alcides, packe dich! — Herzige Nymphen, kommet doch! — geben eine kleine Probe von dem Geschmacke der Dichtung. Zuletzt gewinnen heitere Fantasien die Oberhand, und sie bekommen sogar Lust zum Tanze, was sie in Triolenpassagen (der Sopran bis ins hohe *c*) ausdrücken. — Mozart hat in dieser elbernen Scene das Möglichste geleistet. Wenige, aber gut gewählte Motive sind auf jede Weise effectvoll benützt. Eine laufende Bassfigur, welche anfangs den Zorn ausbruch Armidens characterisirt und mit Ligaturen begleitet ist, wird auf verschiedene Art angewendet, und bildet immer den Gegensatz zu den sanfteren Stellen. Das *Andantino* in *G*, $^3/_{1,7}$ ist absichtlich in einem veralteten schäferartigen Style gehalten. Das *Tempo primo* ist noch weiter ausgeführt als das erstemal, und die schöne, stellenweise sogar canonartige Verschlingung der Stimmen, wie die Natürlichkeit und Mannigfaltigkeit der Modulation muss jeden erfreuen, der auch nur den Klavierauszug genau durchgeht.

III. Act. (180 Seiten stark.)

Nro 24. *Terzetto*, *Allegro*, *Es*, C (Seht dort wie Mond und Sonne), *con Oboi e Corni*. Der Graf und Sandrine reden noch immer auf die abgeschmackteste Weise irre; Nardo geht in ihre Ideen ein und faselt auch mit,

um sie richtig zu erhalten. Dieses Stück ist kein eigentliches Terzett, weil die drei Stimmen sich nie vereinigen. Das Ganze ist eine Carrikatur des Wahnsinns, und für den elenden Text effectvoll genug componirt. Besonders das zum Schlusse eintretende *Più presto* (Ein Sturmwind aich erhebet) ist sehr feurig und effectvoll. Die Instrumentirung ist nicht stark, aber zweckmässig.

Nro 25. *Aria* des *Podestà, Allegro, C,* C. (Nun mein Herr? — ich wollte sagen...) *con Oboi, Corni e Trombe;* zuletzt in ein *Presto* übergehend. Eine recht gute Buffo-Arie. Der Podestà hat den wahren Stand der Liebesverhältnisse erfahren, und willigt ein, dass seine Nichte Armida sich mit Ramiro verbinde, und den Grafen der Sandrino überlasse. Im ersten Tempo kömmt er vor Eile und Ungeduld nicht dazu, einen Satz ganz auszusprechen; er unterbricht sich immer selbst, und findet erst im Presto zusammenhängende Worte, seine Zustimmung zu erklären. Die Bewegung der Begleitung macht das Ganze recht lebhaft.

Nro 26. *Aria* des Ramiro, *Allegro agitato, C-moll,* $^3/_4$. (Wenn auch von dir verlassen) *con Oboi, 2 Corni* in *Es, 2 Corni* in *C, e Fagotti.* Ramiro glaubt von Armiden noch verschmäht zu sein, will fliehen, um ferne von ihr zu sterben. Schön geführt und reich an Modulationen, die theilweise greller sind als man es von Mozart gewohnt ist. So schliesst der erste Theil in *Es dur;* nach wenigen Tacten wird nach *A-moll,* und von da durch eine enharmonische Verwechslung nach *G-moll* modulirt. Der Gesang ist leidenschaftlich und edel; nur der Schlusstriller stört ein wenig. Die vier Hörner sind gut benutzt, wenn auch nicht in der heute üblichen Weise. Es ist interessant, diese Behandlung zu untersuchen, zumal da Mozart in keinem seiner spätern Werke, mehr als 2 Hörner angewendet hat.

Nro 27. *Duetto* der Sandrina und des Grafen; *Adagio, C-dur,* C, Recitativ (Wo bin ich doch wohl?) *con Oboi e Corni.* Beide scheinen von ihrem Wahnsinne ge-

heilt. In einem schön figurirten Recitative kommen sie zur Besinnung, und erkennen einander. Der Graf betheuert der wiedergefundenen Violante seine Liebe; sie aber spielt die Spröde, indem sie ihn Armiden nicht entziehen, und selbst den Podestà heirathen wolle. Nun beginnt das eigentliche erste Tempo des Duett's, *Adagio, B,* C (Du musst mich flichan, hartes Geschicke!) Mit scheinbarem Ernste beschliessen Beide sich zu trennen. Das hierauf folgende *Andantino* $^3/_8$ hat in der Situation Aehnlichkeit mit dem Duette der *Molinara* und des *Notaro* (in Paesiallo's Oper). Jedes glaubt, das Andere rufe ihn zurück, und will nicht gerne selbst den Anfang machen. Endlich gewinnt die Neigung den Sieg über die Koketterie; sie nahern sich mit abgewendeten Blicken, scheinbar zufällig, und als sie sich umwenden, fallen sie einander in die Arme, und preisen im *Allegro C* die Macht der Liebe, welche sie wieder vereinigt hat. Dieses Duett gehört zu den grössten, am fleissigsten ausgeführten Nummern der Oper; mit dem italiänischen Texte, gut gesungen und gespielt, dürfte es auch seine Wirkung nicht verfehlt haben. Der Gesang ist durchaus edel, wenn auch für uns theilweise etwas veraltet. Dies ist auch mit den Triolenpassagen im letzten Tempo der Fall. Der Tenor, welcher sich sonst in der Oper in bescheidenen Gränzen hält, erhebt sich hier im höchsten Affecte bis in's hohe *B,* welches er wiederholt frei anschlagen muss.

Nro 28. Schlussgesang. *Allegro maestoso, D,* $^3/_4$. (Lieb' und Treue hat gesieget) *con Oboi e Corni.* Alle sind zufrieden gestellt, und vereinigen sich zu einem heiteren und rauschenden Schlusschore, der sich übrigens nicht über das Gewöhnliche erhebt.

Die *finta giardiniera* ist vorzüglich als die erste uns zugängliche *Opera buffa* Mozart's für uns von Interesse. Wir sehen hier, wie er schon frühzeitig sich jene Weise

der Auffassung und Behandlung aneignete, welche er dann in der Folge zur vollendeten Meisterschaft ausbildete, und der er auch in allen seinen italiänischen Opern treu blieb. Das entschiedene Vorherrschen der Melodie (welche freilich ihm wie keinem Andern zu Gebote stand), die der echten wälschen Gesangschule entsprechende Behandlung der menschlichen Stimme, die strengste Beobachtung des Ebenmaasses in der Form, endlich die Schönheit und Anmuth als höchster nie zu verletzender Grundsatz, charakterisiren Mozart als Anhänger und grösste Zierde der neapolitanischen Schule. In der *finta giardiniera* sehen wir nicht nur in einzelnen Motiven, sondern auch in der Auffassungsweise überhaupt schon Anklänge und gleichsam Vorübungen zu *le nozze di figaro* und *cosi fan tutte*. Die Instrumentirung unterscheidet sich auch merklich von jener in den älteren *Opere serie*; die Blasinstrumente sind mehr concertant, nicht bloss als Verstärkung gebraucht; der Fagott verdoppelt oder secundirt schon öfter eine andere Stimme; endlich wurde bereits auf die Anwendung von 4 Waldhörnern aufmerksam gemacht, mit deren Wirkung aber Mozart nicht zufrieden gewesen zu seyn scheint, weil er sich später wieder stets auf zwei Hörner beschränkte.

Die Oper fand in München grossen Beifall, und wurde den Carneval hindurch öfter gegeben. Späterhin wurde sie in einigen Städten Deutschlands aufgeführt, namentlich auch (wie bereits bemerkt wurde) im Jahre 1789 zu Frankfurt am Main, wo sie jedoch durchaus missfiel. Die damaligen Kunstrichter fanden nicht nur das Buch abgeschmackt und langweilig (Einverstanden!), sondern auch den Satz zu schwer, zu künstlich, über die Fassungskraft gewöhnlicher Dilletanten sich erhebend und daher mehr für den Kenner geeignet. (!!!)

Il Rè Pastore.

Opera in due Atti.

Poesia dell' Abbate Pietro Metastasio

Dieses Werk (nach André dramatische Cantate, *Serenata* nach Nissen) wurde 1775 zu Salzburg von Mozart componirt und aufgeführt, als der Erzherzog Maximilian sich dort aufhielt. Diese Oper hatte ausserordentlichen Beifall. Mozart war damals seit Kurzem von München nach Salzburg zurückgekommen, als sich der erwähnte Anlass zu dieser Composition darbot. Die vollständige Partitur befindet sich in den Händen der André'schen Erben; die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt nur die geschriebene Partitur der Arie: *L'amerò, sarà costante,* welche Arie auch zu Braunschweig gestochen sein soll. Das Thema der Ouverture nach André's Verzeichnisse und jenes der erwähnten Arie, folgen weiter unten.

Um eine Idee von dem Anfange und Inhalte dieses Werkes zu geben, theile ich nachstehend die Personen, den Inhalt, die Anfangsworte der Musikstücke, und die Decorationen nach dem *libretto* mit; wobei ich bemerken muss, dass das Werk bei *Metastasio* eine förmliche Oper in drei Acten bildet, während es zu Salzburg in zwei Acte zusammengezogen, und wahrscheinlich nur als Cantate aufgeführt wurde. Dieser Text wurde auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia zu Wien verfasst und da zuerst mit Musik von *Bonno* im Frühlinge des Jahres 1751 von jungen Damen und Cavalieren, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes im Schlosstheater zu Schönbrunn aufgeführt.

INTERLOCUTORI.

Alessandro, Rè di Macedonia.

Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che ignoto anche a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.

Elisa, nobile Ninfa di Fenicia dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.

Tamiri, Prinzipessa fuggitiva, figliola del tiranno Stratone, in abito di pastorella, amante di Agenore.

Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

INHALT.

Zu Sidon herrschte der Tyrann Strato, ein von Darius eingesetzter König. Alexander der Grosse besetzte auf seinen Feldzügen auch Sidon, verjagte den Tyrannen, der sich aus Verzweiflung selbst entleibte, und beschloss, den letzten Sprössling der fruheren Herrscherfamilie Abdolonimus, als König einzusetzen, der unter dem Namen Amintas, seiner Anspruche unbewusst, als armer Hirt in der Gegend lebte. Agenor, ein Edler aus Sidon, hatte, als Strato den rechtmässigen Herrscher vertrieb, von diesem dessen letzten Sprössling übernommen, und ihn dem Hirten Alcäus zur Erziehung übergeben. Die Ankunft Alexanders veranlasste ihn, diesem zu eröffnen, dass der rechtmässige Erbe der Krone noch lebe, und nachdem sie ihn aufgesucht, und im Gespräche sich von seinen edlen Gesinnungen überzeugt hnben, entdecken sie ihm seine Ansprüche, und Alexander übergiebt ihm den Purpur und das Reich. Zugleich will er gegen die Tochter Strato's, Namens Tamiris, grossmüthig handeln, und sie dem Abdolonimus (Amintas) zur Gattin bestimmen. Allein Amintas liebt bereits Elisa, die Tochter eines Hirten der aus Cadmus Geschlecht entsprossen ist, und Tamiris hat ihre Neigung

dem Agenor geweiht, der nur aus Grossmuth, um ihrem Glücke nicht in den Weg zu treten, seine Gefühle verläugnet, und ihre Heirath mit dem neuen Könige selbst befördert. Als nun Alexander auf die von ihm vorgeschlagene Vermählung dringt, erklärt Amintas, auf die Krone zu verziehten, da er die der Elisa geschworene Treue nicht brechen wolle. Nun klären sich alle Verhältnisse auf. Alexander ehrt die edle Gesinnung des Amintas, willigt ein, dass er Elisa zur Königin erhebe, und dass Tamiris sich mit Agenor verbinde, welchem er eine andere Krone zu erobern verspricht. Mit der Bemerkung, dass ein guter König auch ein guter Hirt seines Volkes sein werde, schliesst die Oper.

Die Handlung beginnt erst in dem Augenblicke, da Sidon bereits von Alexander erobert ist und dieser den Abdolonimus (Amintas) aufsucht. Das Ganze ist mehr idyllisch als heroisch gehalten, und die beiden Liebenden, Amintas und Elisa, sind die Hauptpersonen. Die im *Libretto* vorkommenden Musikstücke sind folgende:

I. Act. Arie der *Elisa: Alla selva, al prato, al fonte.*
Arie des *Aminta: Sò, che pastor son io.*
Arie des *Alessandro: Si spande al sole in faccia.*
Arie des *Agenore: Per me rispondete.*
Arie der *Tamiri: Di tante sue procelle.*
Duett der *Elisa* und des *Aminta: Vanne a regnar ben mio.*

II. Act. Arie der *Tamiri: Al mio fedel dirai.*
Arie der *Elisa: Barbaro, oh Dio, mi vedi.*
Arie des *Agenore: Ogn' altro affetto ormai.*
Arie des *Aminta: Ah per voi la pianta umile.*
Arie des *Alessandro: Se vincendo virendo felici.*
Quartetto der *Elisa* und *Tamiri*, des *Aminta* und *Agenore: Ah, tu non sei più mio!*

III. Act. Arie des *Aminta: L'amerò, farò costante.*
Arie der *Elisa: Jo rimaner divisa.*
Arie der *Tamiri: Se tu di me fai dono.*
Arie des *Agenore: Sol può dir, come si trova.*

Mersch und Arie des *Alessandro: Voi, che fausti ognor donate.*

Coro: Dalla selva e dall' ovile.

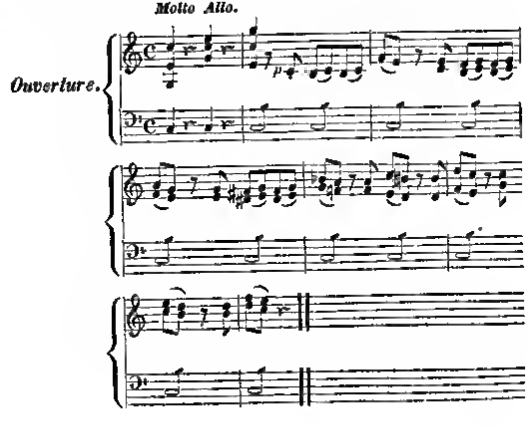
Die vorgezeichneten Decorationen sind

I. Act. I. Scene. Ländliche Gegend vom Flusse Bostrenus durchströmt, über welchen eine einfache Brücke führt. Im Vordergrunde Schäferhütten; in der Ferne die Stadt Sidon.

II. Act. I. Scene. Im Vordergrunde seitwärts das reiche Zelt Alexanders; auf der andern Seite Ruinen alter Gebäude; rückwärts das griechische Lager.

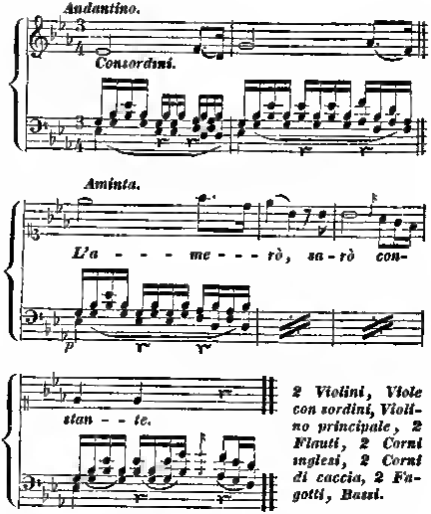
III. Act. I. Scene. Das Innere einer schönen Grotte, mit einem Wasserfalle und natürlichen Laubgehängen. Die weiten Oeffnungen bieten die Aussicht auf eine hügelige Gegend; etwas näher die ersten Zelte des griechischen Lagers.

VII. Scene. Ein von dem Säulengange des berühmten Tempels des Tirischen Herkules umschlossener Raum.



Digitized by Google

Aria
des
Aminta.
Alto 3.
Scene 2.



Durchaus sanft gehalten; schöner edler Gesang. Die Solovioline wechselt in einfachen Figuren mit der Stimme und begleitet sie dann. Diese Arie wäre noch heute gut zu hören.

So wenig umfangreich die zugänglichen Bruchstücke dieses Werkes sind, so widersprechen sie doch nicht der Ansicht einiger Zeitgenossen, welche (wie Nissen mittheilt) im *Rè pastore* den Schlussstein der Jugendwerke und den Uebergang zur Periode der Kunstvollendung finden wollten, die sich im *Idomeneo Rè di Creta* darstellt.

Dieser Uebergang erfolgte aber auch nicht plötzlich; denn zwischen der Composition des *Rè Pastore* und des *Idomeneo* (zuerst am 29. Jänner 1781 aufgeführt) vergingen beinahe sechs Jahre, während welcher kein dramatisches Werk von Mozart erschien. Und welche Jahre

waren dies, wie wurden sie für die Ausbildung benützt! — Vom 19. bis zum 25. Lebensjahre, der Uebergang vom Jünglinge zum Manne, die Vollendung der körperlichen und geistigen Entwickelung!

In diese Periode fällt die letzte grosse Reise Mozart's nach Paris, welche wesentlich zu seiner Ausbildung beitrug; daher das Allgemeinste darüber hier eine passende Stelle finden mag. Im Gefühle seines Werthes legte er seine Anstellung als Concertmeister am Hofe zu Salzburg, mit welcher ein Monats-Gehalt von 12 fl. 30 kr. Reichswährung verbunden war, nieder, und trat am 23. September 1777 blos in Begleitung seiner Mutter eine Reise an, von welcher er erst am 11. Jänner 1779 nach Salzburg zurückkam. In München hielt er sich bis 11. Oktober, in Mannheim vom 30. October 1777 bis 14. März 1778 auf, überall um eine bleibende Anstellung sich bewerbend, geschätzt und bewundert, ohne jedoch sein Ziel zu erreichen. Am 23. März 1778 kam er in Paris an, wo er bis 26. September desselben Jahres blieb. Hier fand er bald Gelegenheit sich auszuzeichnen, indem er die bekannte Sinfonie in *D*, für das *Concert spirituel*, dann eine *Sinfonie concertante* (mit Flöte, Oboe, Waldhorn und Fagott Solo) componirte. Die ihm angebotene Organistenstelle zu Versailles mit jährlich 2000 Livres Gehalt nahm er nicht an. Am 3. Juli 1778 starb seine Mutter nach kurzer Krankheit, und er war nun ganz sich selbst überlassen, was zur Entwickelung seiner Selbstständigkeit wesentlich beitrug. Zu dieser Zeit componirte er zu einem Ballette von *Noverre* die Ouverture und eilf Tanzstücke. Er erhielt den Antrag, eine Oper in 2 Acten: *Alexander et Roxane*, und eine andere in 3 Acten: *Demofont*, nach Metastasio französisch bearbeitet, zu componiren. Da aber die Dichter nicht fertig wurden, kam es nicht dazu, und da er endlich sah, dass er seine Rechnung in Paris nicht fand, auch die französische Opern-Musik, gegen den ihm so theuren italiänischen Styl gehalten, ihm höchst widerwärtig vorkam, so verliess er Paris, und ging über Strasburg, wo er

zwei schwachbesuchte Concerte gab, nach Mannheim. Hier hielt er sich wieder vom 6. November bis 9. Dezember 1778 auf, und während dieser Zeit begründete sich das Verhältniss mit seiner nachherigen Gattin Constanze Weber. Hier begann er auch ein Melodram: „Semiramis" zu schreiben, welches jedoch unvollendet geblieben zu sein scheint. Endlich kam er über Kaisersheim und München, um die Mitte Jänner 1779 nach Salzburg zurück, wo ihn die Anstellung als Hof- und Domorganist mit 400 fl. R. W. erwartete, und wo er auch bis 8. November 1780 blieb, zu welcher Zeit er sich nach München begab, um den für den Carnaval $17^{80}/_{81}$ bestellten *Idomeneo* zu vollenden. Von dort wurde er von seinem Fürst-Erzbischofe nach Wien berufen, wo er im Mai 1781 seiner Organistenstelle entsagte, und sich ansässig machte.

Ehe ich diesen Bericht über Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend (vor *Idomeneo*) schliesse, muss ich noch ein Werk anführen, dessen Entstehungsperiode sich nicht genau nachweisen lässt, nämlich:

Zaide,

Oper in zwei Acten.

Personen:

Sulten Solimen	Tiefer Tenor.
Zaida	Sopran.
Gomaa	Tenor.
Alezim	Hoher Bass.
Osmin	Bass-Buffo.

Sclaven.
Gefolge Solimans. Wachen.

Ich finde mich nicht bestimmt, dieses Werk so ausführlich wie die früheren zu besprechen, weil es nicht sicher ausgemittelt ist, ob es in die von mir gewählte Zeitperiode gehört; weil die Partitur im Jahre 1838 in Stich erschienen, und in mehreren Zeitschriften, insbesondere auch in der „Cäcilia" umständlich beschrieben und

beurtheilt worden ist; und weil endlich Mozart selbst das Werk unvollendet liess (die Ouverture und den Schlusschor hat André dazugesetzt), folglich dasselbe nicht zur Aufführung bestimmte, und darauf so wenig Gewicht legte, dass in keinem seiner vorhandenen Briefe irgend eine Erwähnung davon zu finden ist. Ich zweifle übrigens nicht, dass diese Composition in die Zeit zwischen Februar 1779 und November 1780 fällt. Dieser Zeitraum, den er als Hoforganist in Salzburg zubrachte, ist durch keine andere grössere Arbeit bezeichnet. Er hatte sich kurz vorher in Mannheim aufgehalten und dort Lust bekommen, ein Melodram zu schreiben. In einem Briefe vom 12. November 1778 aus Mannheim, lobte er die Wirkung von Benda's Melodramen, welche er dort kennen lernte, und sagt dann: „Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man sollte die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." Nun enthält gerade die Zaide mehrere melodramatische Scenen, welche daher höchst wahrscheinlich noch unter dem Einflusse der zu Mannheim gefassten Ansicht componirt wurden. *Idomeneo* steht merklich höher, so dass füglich nicht angenommen werden kann, dass Zaide später entstand; wohl aber hat Mozart bald darauf Manches aus dieser Oper zur Entführung aus dem Serail benützt, zu welcher Zaide als eine Art Vorstudium betrachtet werden mag.

Die vorliegende Partitur zeigt ein unaufhaltsames Fortschreiten der künstlerischen Entwickelung. Der Gesang und die Charakteristik sind so ziemlich in italiänischer Weise gehalten, obschon hie und da das Bestreben sichtbar wird, sich in freierer Form zu bewegen. Die Motive sind theilweise veraltet, doch finden sich höchst interessante, geistreiche und wahrhaft schöne Stellen vor. In der Begleitung und Instrumentirung ist gegen die *finta giardiniera* gleichfalls ein Fortschritt zu bemerken und mehrere Nummern, namentlich des Terzetts in E, $^6/_8$, und das Quartett in *B* C, so wie die Lach-Arie des Osmin, und noch einige

Arien, verdienen der Vergessenheit entzogen, und wenigstens (wie es hie und da geschehen ist) in Conzerten aufgeführt zu werden. Von einer Aufführung im Ganzen liesse sich ein sehr günstiger Erfolg kaum erwarten, da die Entfuhrung ungefahr den namlichen Inhalt hat, die Musik dazu aber in jeder Beziehung weit gelungener ist.

So hatte ich denn die mir gesteckte Gränze erreicht, und unseren Mozart durch die Vorhallen des Tempels bis zur Schwelle des Allerheiligsten begleitet, das er mit seinem *Idomeneo Rè di Creta* als vollendeter Meister betrat. Ihm war es gegönnt, Schönheit und Geist zu vermählen, die innere Durchdringung der bis dahin getrennten Prinzipe, des freien melodischen Sich-Ergehens der italienischen Weise, mit der Charakteristik des Besonderen zu vollbringen, und so eine neue Epoche der Tonkunst zu begründen. (Siehe Brendels Einleitung der neuen Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1845, Nr. 1 und 2.) Ich enthalte mich hier jeder weiteren Betrachtung; denn wo die Werke sprechen, verstummt das Wort. Möge es mir gelungen sein, durch meine anspruchslose Darstellung zur Beleuchtung der früheren Entwickelungsperiode eines unserer grössten Genien ein Geringes beizutragen, und zu Materialien zu einer künftigen Biographie und auffassenden ästhetischen Beurtheilung Mozarts sammeln zu helfen. Indem ich von dieser Arbeit Abschied nehme, die mir selbst gewiss die grösste Freude gemacht hat, glaube ich Mozarts Verehrern zum Schlusse noch eine Uebersicht seiner sämmtlichen dramatischen Werke mit Angabe der Zeit ihrer Vollendung oder ersten Aufführung (soweit ich diese erheben konnte) vorlegen zu sollen, wobei ich noch ein paar verwandte Compositionen mit aufgenommen habe, deren Entstehungszeit im Allgemeinen weniger bekannt ist.

Apollo et Hiacinthus, aufgeführt 13. Mai 1767. Salzburg.
Bastien und Bastienne „ im Jahre 1768. Wien.
La finta semplice, sollte gegeben werden zu Ostern 1770. Wien.
Mitridate, Rè di Ponto, aufgeführt 26. Dezbr 1768. Mailand.
Ascanio in Alba, „ 17. Oktober 1771. „

Il Sogno di Scipione, aufgeführt 14. März 1772. Salzburg.
Lucio Silla, „ 26. Dezbr. 1772. Mailand.
La finta giardiniera, „ 13. Jänner 1775. München.
Il Rè pastore, „ im Jahre 1775. Salzburg.
Zaide, componirt im Jahre 1779 oder 1780. Salzburg.
Idomeneo, Rè di Creta, aufgef. 29. Jänner 1781. München.
Die Entführung aus dem Serail, gegeben 12. Juli 1782. Wien.
Bruchstücke der Oper: *L'Oca del Cairo* und *Lo sposo deluso,* componirt im Jahre 1783. Salzburg.
Il Davide penitente, zum Theil 1783 comp. —
Vollendet im März 1785. Wien.
Quartetto e Terzetto zu *La villanella rapita* von *Sarti,* 15. und 21. November 1785. Wien.
Der Schauspieldirector, aufgef. 3. Februar 1786. Schönbrunn.
Le nozze di Figaro, *) vollendet 29. April 1786. Wien.
Il Don Giovanni, **) aufgef. 4. Novbr. 1787. Prag.
Sinfonie in *G-moll* im Juli, in *C* mit der Fuge im August 1788. Wien.
Così fan tutte, vollendet im Jänner 1790. Wien.
La clemenza di Tito, aufgef. 6. Septbr. 1791 Prag.
Die Zauberflöte, „ 30. Septbr. 1791. Wien. ***)

---

*) Gleichzeitig mit *La grotta di Trofonio* von *Salieri* und *Una cosa rara* von Martin.

**) Gleichzeitig mit *Dalbero di Diana* von Martin, und *Axur Rè d'Ormus* von *Salieri,* italiänische Bearbeitung.

***) Da ich vielleicht nicht sobald wieder Gelegenheit finde, Mozartiana mitzutheilen, so führe ich hier noch folgende Umstände an, zu deren Kenntniss ich seit Kurzem gelangt bin. Die Originalhandschrift von Mozarts Instrumentirung zu Acis und Galatea, und der Ode an die heil. Cäcilia von Händel, befindet sich in der königl. Bibliothek zu Berlin; Abschriften davon besitzt die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Bereits in einem früheren Aufsatze (Cäcilia XVIII. Band, Seite 242) habe ich nachgewiesen, dass Mozart niemals den Judas Maccabäus von Händel instrumentirt hat. Nun ist es mir zufällig gelungen, den Ursprung des in dieser Hinsicht bestandenen Irrthums zu entdecken, da ich den Auctionskatalog über die nach dem Tode des Freiherrn von

Swieten versteigerten Musikalien desselben, in dem Archive der Gesellschaft der Musikfreunde vorfand. Es sind darin alle Werke in alphabetischer Ordnung aufgeführt; bei Händel werden zuerst 31 Nummern in englischer Partitur aufgezählt, dann heisst es: Oratorien, welche mit deutschem Texte unterlegt und neu instrumentirt sind. Von Mozart; Nr. 227 Acis und Galatea, die Partitur mit den ausgeschriebenen Stimmen fürs ganze Orchester, Nr. 228. Alexanders Fest, ditto ditto; Nr. 229. Der Messias, ditto ditto; Nr. 230. Judas Maccabäus ditto ditto; Nr. 231. Die Wahl des Herkules, ditto; Nr. 232. Ode auf die heil. Cäcilie ditto ditto; — Von Baron von Swieten, Nr. 233. Athalie, Partitur sammt den ausgeschriebenen Stimmen.

Da es nun durch die glaubwürdigsten Zeitgenossen erwiesen ist, dass Joe Starzer den Judas Maccabäus für von Swieten instrumentirte, und da erst nach Starzers Tode (1787) Mozart die Leitung der von Swieten'schen Concerte und die Bearbeitung der dort aufgeführten Werke übernahm; da ferner die Partitur und Stimmen von Starzers mit grossem Beifall gegebener Bearbeitung des Maccabäus im Auctionskataloge nicht erscheinen; — da endlich dieser Catalog überhaupt von irrigen und mangelhaften Angaben wimmelt; so ist es klar, dass der ganze Irrthum von dem Verfasser dieses Verzeichnisses herrührt, welcher es am bequemsten und empfehlendsten fand, die mit keinem Namen bezeichneten Partituren unter Mozarts Bearbeitung anzuführen. So gelangte auch „Die Wahl des Herkules“ (welche wahrscheinlich von Swieten selbst instrumentirt hat) zu dieser unverdienten Ehre. — Partitur und Stimmen des Judas Maccabäus wurden von der Tonkünstler-Wittwengesellschaft in Wien als vermeintliche Mozart'sche Bearbeitung erstanden, und dieses Werk im Jahre 1806 mit dem Beisatze „nach Mozarts Bearbeitung“ aufgeführt, wornach denn dieser Irrthum sich weiter verbreitete, und so lange unangefochten blieb, bis der Sache genau nachgeforscht und auf den Grund gesehen wurde.

Anmerkung des Verfassers.

Recenſionen und Anzeigen.

Grande Sinfonie (en Ré majeur), composée et dédiée à Son Altesse royale Monseigneur Charles Louis, Duc de Lucques, Infant d'Espagne, par Jean Frédéric Kittl. Op. 24. (gedruckte Stimmen). Preis 9 fl. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen.

Das Erscheinen eines Werkes dieser Gattung ist in gegenwärtiger Zeit immer etwas sehr Erfreuliches und nimmt schon an und für sich das Interesse des wahren Musikfreundes in unendlich höherem Grade in Anspruch, als das Erscheinen in Massen von kleinen Modesachen, Bravourcompositionen u. dgl.

Zwar hat in der Sinfonie unter allen neueren Componisten noch Keiner den unsterblichen Meister Beethoven übertroffen, ja Keiner ihn auch nur von ferne erreicht; darum dürfen wir aber gewiss nicht die neueren Produkte in dieser Gattung geringschätzen, müssen es vielmehr als etwas sehr Verdienstliches und Dankenswerthes anerkennen, wenn unsere Componisten ihre Kräfte auf solche Werke verwenden und wäre es auch nur deswegen, weil durch die fortgesetzte Bebauung dieses Feldes die klassische Form in lebendiger Wirkung erhalten wird. Doppelt erfreulich aber muss uns das Erscheinen einer neuen Sinfonie sein, wenn sie uns auch ihrem Inhalte nach so viel Schönes bringt, wie die vorliegende. Es ist diese ein frisches, schwungvolles Werk, nicht von grossartigem, tiefernstem Charakter, aber heiter, anmuthvoll, gefällig, und dabei lebendig und voll geistreicher Züge. Besonders wohlthuend ist eine gewisse Einfachheit und Natürlichkeit der Melodieen, denen es aber darum doch nicht an Originalität fehlt. In der Factur erkennt man den geschickten und routinirten Componisten, der seine Motive zwar nicht mit grosser contrapunktischer Kunst durcharbeitet, was auch zum ganzen Charakter des Werks nicht gut gestimmt hätte, der dieselben aber doch interessant benützt und zu einem runden Ganzen zusam-

menfügt; nur an einigen Stellen scheinen dem Referenten Länge, zuviel Wiederholung ohne neue Modification fühlbar zu sein. Die Instrumentirung ist sehr geschickt und gewiss von bester Wirkung; nur die Posaune hätte wohl etwas sparsamer und eigenthümlicher angewandt werden dürfen (das verlangte Orchester ist das gewöhnliche grosse, mit 4 Hörnern und Basposaune). Die Sinfonie beginnt in *D dur* mit einer kurzen Introduction, *Andante*, C-Takt; an diese schliesst sich an eln *Allegro vivace*, ¢, in der Form von dem Herkömmlichen bloss dadurch abweichend, dass keine Repetition des ersten Theils vorgeschrieben ist; am Schlusse leitet dieser Satz wieder in das Tempo der Introduktion zurück und wiederholt diese etwas verändert und abgekürzt. Der zweite Satz ist das *Scherzo, All. assai,* $^3/_4$, in *A moll;* die erste Hälfte desselben ist wohl das Originellste der ganzen Sinfonie, voll Humor; das Trio in *Dur* contrastirt dagegen wirkungsvoll durch seine hübsche Melodie in längeren Noten. Gegen das nun folgende *Andante quasi Allegretto* in *A dur*, ¢-Takt, hat sich dem Ref. das Bedenken erhoben, dass es doch wohl zu leicht hingeworfen sei, besonders für eine Sinfonie, welche wohl mit Recht auf ausgeführtere Formen Anspruch machen kann. Das Thema, eine Melodie von 16 Allabrevetakten, ist zwar sehr anmuthig und ansprechend, aber dasselbe achtmal hintereinander in derselben Tonart hören zu lassen und weiter Nichts, ist doch etwas zu einfach und monoton, trotz aller Reize der harmonischen, rhythmischen und instrumentalen Mittel. Zuerst wird es von Bratschen und Cello's mit Sordinen im Einklange ohne Begleitung, *piano* vorgetragen, dann ebenso von den Violinen in der höhern Octave, hierauf von Clarinetten, Hörnern und Fagotten vier- und mehrstimmig, zum viertenmal ohne Sordinen von den ersten Violinen mit etwas bewegterer Begleitung der zweiten Violinen, Bratschen und Cello's, hierauf erscheint es *forte* in den Bässen und der Posaune mit figurirter Achtelbegleitung, dann wieder *piano* in Blasinstrumenten und zweiter Violine unter Begleitung von Achteltriolen, zum siebentenmal in allen Holzblasinstrumenten *fortissimo* mit Sechzehntelbegleitung, endlich wieder *piano* abwechselnd in verschiedenen Instrumenten und bald unisono, bald harmonisirt, in ruhiger Bewegung, worauf wenige Takte in die Tonart des letzten Satzes, *D dur*, überleiten. Dieser, *Presto ma non troppo*, $^6/_8$-Takt, ist sehr frisch und heiter bewegt; auch hier fehlt

die Repetition des ersten Theils und, was sehr überraschend wirkt und das ganze Werk schön abrundet, am Schlusse desselben wird zuerst auf eine Stelle des ersten *Allegro's* mit dem Anfang des Thema's, und sodann noch einmal auf die Introduction, so wie diese den ersten Satz abschliesst, zurückgegangen. Das interessante Werk sei hiermit der allgemeinen Beachtung auf's Beste empfohlen.

F.

Symphonie de Piano. **Grande Sonate en quatre parties pour Piano seul, composée par Th. Kullack. Op. 27. Hamburg, Leipzig und New-York, bei Schuberth und Comp. Preis 2 Rthlr.**

Bei dem ersten Blick in diese Sonate, ja schon bei dem ersten Blick auf die Abfassung ihres Titels, müsste man dieselbe für das Werk eines Virtuosen halten, wenn auch der Componist nicht im Voraus schon als vortheilhaft bekannt wäre. Der Titel klingt absonderlich und verleitet leicht, an die in neuerer Zeit mit pikanten Namen und Bezeichnungen versehenen Virtuosen- und Salonstückchen zu denken; man könnte leicht geneigt sein, in Folge des Titels zu befurchten, dass hier wieder einmal ein unbedeutender, nichtssagender Kern in einer schönen blendenden Schale liege; dass die solide Form der gearbeiteten Sonate gewählt sei, um nachgrade alltäglich gewordenen und bis zum Ueberdruss verbrauchten Virtuosenkram aufzutischen. Indessen kann man doch den Worten „Symphonie de Piano," auch einen eigenthümlichen Sinn und eine tiefere Bedeutung nicht ganz absprechen; denn es kann dadurch eben die dem heutigen Virtuosenthum eigenthümliche Behandlung des Instrumentes, welche alle seine Mittel in verschiedener Weise ausbeutend, dasselbe gleichsam zu einem Orchester erhebt, angedeutet sein. Und diese Behandlung des Instruments finden wir denn auch in der vorliegenden Sonate mit glänzendem Erfolg angewendet. Der Componist zeigt aber zugleich das entschiedenste Bestreben nach dem Besseren und Edlern, was bei einem solchen Virtuosen wie Hrn. K., der aus eigener Erfahrung weiss, welchen Reiz es hat, Modecomponist zu sein, um so mehr Anerkennung verdient; ja noch mehr, — er zeigt neben seinem Streben auch die Kräfte, es mit Erfolg in die Wirklichkeit zu setzen.

Ueberall leuchtet aus dieser Sonate der talentvolle und gebildete Künstler hervor, vorzugsweise aus dem ersten mit vieler Ueberlegung und grosser Gewandtheit, in der Form interessant ausgeführten ersten Satze. Ungeachtet vieler hervortretenden feinen Züge in den andern Sätzen, werden diese verhältnissmäsig doch nicht auf einen ähnlichen Effect rechnen können, weil schon ihre Themas weniger glücklich erfunden und sie selbst theils auch nicht in der Form so abgerundet sind, als jener erste Satz. Im Ganzen genommen ist jedoch die Sonate ein ehrenwerthes Kunstwerk. Möge nun der Componist auf diesem mit Glück betretenen Wege weiter gehen, um Werke dieser Richtung zu schaffen; möge er uns aber die Bitte nicht übel deuten, seine folgenden Werke durch geringere Schwierigkeit in der technischen Ausführung allgemeiner zugänglich zu machen, als die vorliegende Sonate es aller Wahrscheinlichkeit nach für den grösseren Theil der Clavierspieler sein wird.

Die äussere Ausstattung des Werkes ist anständig, der Druck jedoch nicht frei von manchen Fehlern.

F. E.

Die Kunst im Takte zu spielen, dargestellt in 25 Uebungen für das Piano-Forte zu 4 Händen, in Partitur zum Gebrauch für Anfänger, von Henri Bertini jeune. Op. 160. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 fl. 36 kr.

In drei Abtheilungen, jede 1 fl. 30 kr.

Erste Abtheilung.

So oft wir auch dem fleissigen Verfasser dieser Uebungen im Fache des Unterrichts schon begegnet sind, haben wir ungeachtet seiner zahlreichen hierher gehörigen Werke doch jedesmal die gegründetste Veranlassung gefunden, uns an seinem Fleisse zu erfreuen, und seine Leistungen als verdienstvolle zu bewillkommen. Herr Bertini hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, nach und nach eine Sammlung von in einander greifenden Uebungen zur Ausbildung eines Clavierspielers zu liefern, und dadurch seine (auch in dieser Zeitschrift Heft 81 S. 46 ausführlich be-

sprochene) bei B. Schott's Söhnen in Mainz erschienene „Vollständige Pianoforte-Schule“ nach allen Richtungen hin zu ergänzen. Wie in den meisten bisher von ihm herausgegebenen Etüden für die ersten Anfänger des Clavierspiels, hat auch in den hier angezeigten der Vrf. darauf gesehen, dem Schüler die Erlernung der technischen Behandlung des Instruments theils durch leicht auffassliche und niedlich abgerundete Form der Musikstücke, theils durch hübsch erfundene Melodieen und deren gut gewählte harmonische Unterstützung nicht nur angenehm zu machen, sondern auch, was bei Bertini besonders hervorzuheben ist, auf diese Weise schon vom Beginn des ersten Unterrichts an so viel als möglich einen edlen Sinn für die Kunst zu erregen.

Jede einzelne dieser Etüden ist einem besondern Zwecke gewidmet, der zu Anfang derselben in wenig Worten ausgesprochen ist; mitunter ist als Wiederholung, und um dem Schüler Gelegenheit zu geben, seine Auffassungskraft und seine Aufmerksamkeit auf mehr als auf einen einzigen Gegenstand zu lenken, in späteren Etüden der Inhalt mehrerer vorhergegangenen zusammengestellt. In dieser ersten Abtheilung sind mehr die gewöhnlichen und für den Anfänger leicht fasslichen Takt-Zergliederungen enthalten; complicirtere werden wohl in der zweiten und dritten Lieferung folgen. Aufgefallen ist es uns, die Sextole anders als aus zwei Trolen zusammengesetzt, behandelt zu sehen; dieser Charakter der Zusammensetzung der Sextole muss aber im Vortrage ganz verloren gehen und der richtige Begriff dieser Figur wird dem Schüler schwer beizubringen sein, falls man ihn veranlasst, beim Vortrage z. B. einer aus Sechszehnteln bestehenden Sextole sich eine punktirte Viertelnote oder drei Achtelnoten als Grundlage der Zergliederung zu denken, wodurch statt des hier allein richtigen wiederholten Daktylus (– ⏑⏑ | – ⏑⏑) ein ganz anderes und der Sextole fremdes Taktgewicht zum Vorschein kommt, wie – ⏑ | – ⏑ | –⏑.

Hätten wir gegen den geehrten Hrn. Verfasser einen Wunsch auszusprechen, so wäre es der, dass es ihm gefallen möchte, in den folgenden Lieferungen durch irgend dazu passliche Bezeichnungen den Schüler auf die Accentuation der Taktglieder aufmerksam zu machen, und zugleich durch Angabe nach dem Metronom das Tempo der einzelnen Uebungen anzudeuten. Beides ist wohl bei Uebungen wie die vorliegenden, obgleich bei ihnen allerdings

auf die Fähigkeit des Lehrers und auf dessen mündliche Erklärung gerechnet ist, sehr nöthig, weil dem Schüler dadurch wesentlich geholfen wird, wenn er sich, nachdem der Lehrer ihn verlassen, allein üben soll. — Ob aber überhaupt eine vollständige Lehre des richtigen Vortragen in Beziehung auf Taktgewicht und Takteintheilung, durch blosse praktische Uebungen und Beispiele, aber ohne hinlänglich erörternden Text aufgestellt werden kann, möchte sehr in Frage zu stellen sein; wir dürfen indessen nicht im Voraus urtheilen, sondern müssen vielmehr erst die folgenden Lieferungen dieser Uebungen abwarten, bevor wir uns weiter über den Zweck des Verfassers und über die Erreichung desselben aussprechen können. Vorläufig bekennen wir nur, dass diese erste Lieferung unter Zuziehung eines fähigen und einsichtsvollen Lehrers für alle angehenden Schüler von dem grössten Nutzen sein kann, und dass das Unternehmen des Verfassers, die Lehre des Taktes in ein melodisch und harmonisch angenehmes Gewand einzukleiden, mit Dank anerkannt werden muss. —

Von Seiten der Verlagshandlung ist, wie immer, bei mässigem Preise auf elegante und zweckgemässe Ausstattung Rücksicht genommen.

H. A.

Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von Conradin Kreutzer. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. Mainz, bei B. Schott's Söhnen Bis jetzt drei Hefte. Subscriptionspreis für das einzelne Heft: 54 kr. oder 16 Ngr. (Hoch-Quart-Format.)

Eine Kritik dieser Gesänge werden die geehrten Leser hier wohl nicht erwarten; Jedermann kennt sie bereits aus den früheren Ausgaben und weiss, dass hier nur werthvolles und längst erprobtes Gut dargeboten wird. Eher möchte hier ein Aufsatz über Herrn Kreutzer's hohe Bedeutsamkeit als Componist von männerstimmigen Gesängen und über dessen Verdienste um Belebung, Förderung und Veredlung des deutschen Männergesangs überhaupt an seiner Stelle sein. Doch zur Vollführung einer solchen Aufgabe

gebricht es Recens. augenblicklich an Zeit; er gedenkt aber späterhin darauf zurückzukommen.

Hier also nur ein paar Worte, die als Einführung obiger Sammlung in's musikalische Publikum gelten mögen. —

Zunächst sei bemerkt, dass die Herren Verleger durch Veranstaltung dieser neuen Gesammtausgabe wesentlich mit dazu beigetragen haben, den Kreuzer'schen Männergesängen von nun an eine immer grössere Verbreitung in unsern Gesangvereinen zu sichern. Sämmtliche Lieder, welche in den früheren Ausgaben meist nur in einzelnen Stimmen veröffentlicht waren, liegen nunmehr sowohl in Stimmen, wie auch in Partitur gedruckt vor. Dazu kommt ein zweiter günstiger Umstand: der frühere (meist zu hohe) Preis ist jetzt so bedeutend ermässigt worden, dass die einzelne, sehr gut gedruckte Stimme pro Bogen mit nur 6 kr. oder $1^3/_4$ Ngr. bezahlt wird; und für das ganze, in Partitur und Stimmen gedruckte Heft von 6 Gesängen zahlt der Subscribent den geringen Preis von 54 kr. oder 16 Ngr.! Möchten sich also unsere Männergesangvereine diesen Vortheil wohl zu Nutz machen!

Für diejenigen Käufer, welche über die Verbesserungen der neueren Ausgabe in Beziehung zur frühern — nähere Auskunft zu haben wünschen, sei bemerkt, dass Referent in den vorliegenden 3 Heften, so weit er dieselben hat vergleichen können, keine wesentlichen Veränderungen wahrgenommen; die Verbesserungen erstrecken sich meist nur auf Beseitigung früherer Druckfehler.

Wie der auf dem Umschlag abgedruckte Prospekt besagt, wird die Sammlung im Ganzen 134 Gesänge bringen, welche in 22 Heften vertheilt worden.

Den Inhalt dieser 3 Hefte anlangend, so finden die Interessanten hier gleich mehrere der werthvollsten und beliebtesten Stücke vor: Im 1. Heft z. B. das unvergleichlich schöne Lied: „Das ist der Tag des Herrn!" Im 2. Hefte „Das Ruthethal;" ferner: „Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch." Im 3. Hefte „Droben stehet die Kapelle." *(Fis-moll)*, und „Ich hör' meinen Schatz." u. s. w. *Ad vocem:* „Der Schmied" — (so die letzt genannte Nummer) fällt Referenten ein frommer Wunsch auf die Seele, der hier den Schluss bilden möge. Unsere neueren Componisten (und leider sind's nicht blos jüngere, sondern sogar solche, welche längst auf dem Grossvaterstuhl sitzen könnten!) haben dermalen eine gar üble Weise eingeführt, ihre Melodieen zu begleiten. Es geschieht dies, wie land- und

atadtkundig, mit sogenannten Brummstimmen *). Ist es aber eines wahren Künstlers würdig, die menschliche Stimme zu solchem nichtsnutzigen Singsang zu missbrauchen?..... Wer gebrummt, statt gesungen haben will, mag sich lieber gleich den Dudelsack herbeiholen; der fällt wenigstens nicht, wie die Singstimme, aus der Art.

Wie wär's nun, wenn sich unsre Künstler an dem oben genannten Kreutzer'schen Gesange ein Exempel nähmen, und zusähen, wie man um die leidige und völlig geschmacklose Brummstimmen-Begleitung herum kommen könnte? Gut war' es, wenn sie's thäten; aber es wird wohl ein frommer Wunsch bleiben!

K.

Leicht ausführbare Kirchenmusik, zunächst für Hochschulen, Gymnasien und Seminarien. Zwei Motetten (Erforsche mich Gott — und: Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz.) für 4 Männerstimmen oder auch Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkührlicher Orgelbegleitung, componirt etc. von E. D. Wagner. Op. 6. Nr. 1 und 2. Leipzig, bei C. A. Klemm. In Partitur und Stimmen; jene zu $^2/_3$, diese zu $^1/_4$ Thlr. (Quer-Quart-Format.)

Diese Motetten verdienen vor vielen ähnlichen Arbeiten aus neuerer Zeit hervorgehoben und ausgezeichnet zu werden. Es sind zwei Compositionen, wie sie die neuere Zeit — den verdienten Bernh. Klein nehmen wir billig davon aus — eben nicht viel aufzuweisen hat; sie verrethen einen kerngesunden und vor allen einen ächt kirchlichen Charakter. Unsere Singvereine, welche auf ernstere Musik noch etwas geben, werden wohlthun, sich diese Stücke zu verschaffen. Rencens. hat sie vor Kurzem öffentlich singen lassen und die Erfahrung gemacht, dass sie

*) Summstimmen will sie ein neuerer Kritikus genannt wissen: heisst das aber gesummt, wenn man (*solus nemine*) brummt, oder genauer gesprochen, den Trompetern in's Handwerk pfuscht?

eine sehr wohlthuende Wirkung beim zuhörenden Publikum hinterlassen.

Möchte Herr Wagner, zum Nutzen und Segen des deutschen Männergesangs, auf dem begonnenen Wege fortgehen und uns recht bald mit einer Fortsetzung seiner Sammlung erfreuen! —

Für den Herrn Verleger sei schliesslich noch bemerkt, dass uns das Arrangement dieser Gesänge für den gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass), sowie die beigefügte Orgelbegleitung nicht rathsam erscheinen; denn einmal vertheuert diese Einrichtung das Ganze viel zu sehr, und zum Andern ist's ein missliches Ding, den gemischten Chor in derselben Tonart, wie den Originalsatz für Männerstimmen, auftreten zu lassen. Den Stimmen wird auf diese Weise leicht mehr oder weniger von ihrer sonst so wohlthuenden Natürlichkeit entzogen. Dasselbe gilt auch in Bezug auf Stimmenführung, die Recens. in vorliegenden Motetten nur beim männerstimmigen Satz als gelungen bezeichnen kann. Für ein solches Arrangement, wie das in Rede stehende, würde es gerathener erscheinen, künftig lieber eine besondere Ausgabe, die alsdann auch mit Orgelbegleitung versehen werden könnte, zu veranstalten.

Druck und Papier sind lobenswerth und gereichen der Sammlung zur Empfehlung.

K.

Ciaccona 3 Sonate no 2. per il Violino solo, composta da Joh. Seb. Buch. Per il Violino con Accompagnamento di Pianoforte ed. da F. W. Ressel. Berlino, presso Ad. Mt. Schlesinger.

Was Seb. Bach bewogen haben mag, diese Sonaten zu schreiben, ist uns unbekannt. Wohl aber drängt sich uns bei der Durchsicht derselben der Gedanke auf: dass entweder die Kunst des Violinspiels zu seiner Zeit schon ausserordentlich ausgebildet gewesen sein muss, oder, dass Bach auch hierin, wie in allen übrigen Stücken, seiner Zeit weit voraus dachte. Gleich vielen seiner Werke ist leider auch dieses fast unbeachtet geblieben. Man fürchtet die Schwierigkeiten der Technik, die Länge der Formen, das zuweilen Herbe der Schreibart und versäumt somit, sie dem Publikum vorzuführen und den Geschmack desselben

dafür heranzubilden. Freilich wird und kann Bach nie eigentlich populär werden; aber er wird für alle Zeiten den Theil des Publikums für sich haben, dem das Geistige, der Gedanke in der Kunst höher steht als der blosse Sinnenreiz, und dieses Publikum ist das wahrhaft Gebildete.

Der Herr Herausgeber hat sich das grosse Verdienst erworben, durch die beigegebene Pianoforte-Begleitung und durch die Bezeichnung der Applicaturen und Striche arten, dies Stück für ein grösseres Publikum geniessbarer und zugänglicher gemacht zu haben. Die Begleitung ist mit ungemeinem Geschick und so in der Bach'schen Schreibart durchgeführt, dass man das Ganze für Original halten könnte. Die Wirkung desselben in dieser Ausstattung ist grossartig, glänzend und wohl geeignet für den öffentlichen Vortrag.

Wohl wäre es ein Gewinn für die Kunst, wenn Herr Ressel sich entschliessen wollte, noch Einiges in dieser Art zu bearbeiten. Für das hier Gegebene gebührt ihm Beifall und Dank; möge es hiermit dem musikalischen Publikum, besonders den Violin-Virtuosen, auf's Beste empfohlen sein!

A. Haupt.

Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach's Clavier- und Orgelcompositionen, in Präludien und Fugen durch alle Dur- u. Moll-Tonarten, für Orgel und Pianoforte, von Fr. Kühmstedt. Op. 4. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. 6. und 7. Lieferung à 48 kr.

Wie den ersten Heften, liegen auch diesen beiden Choräle zum Grunde.

Heft 6 enthält Arbeiten über den Choral: „Mache dich mein Geist bereit." Die erste ist ein einfacher Canon in der Quinte; die zweite ein doppelter, in demselben Intervall und in der Octave, d. h. der *cantus firmus* bildet einen Canon in der Octave, der Contrapunkt einen in der Quinte. Beide Arbeiten gehören bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben in der kanonischen Form. Deshalb und weil der Erfolg selten der darauf verwendeten Mühe ent-

spricht, bedient man sich ihrer wenig. Der Verfasser verdient Beifall, seine Kräfte darin versucht zu haben, wird aber wohl thun, künftige Arbeiten dieser Art mit einer Ausfüllstimme anzulegen, um damit fast unvermeidliche Härten möglichst mildern und verdecken zu können. Nr. 3 ist ein gut gearbeitetes Praludium, dessen Motiv ebenfalls dem Choral entlehnt ist. In Nr. 4 ist das Motiv für den Umfang des Stückes zu lang; auch wäre im *molto moderato* eine vollständige Durchführung des *cantus firmus* wünschenswerth. Nr. 5 ist gut gearbeitet, nur klingt pag. 73, Zeile 2, Takt 4, die Ausweichung nach *F-dur* schlecht. Ebendaselbst nach der *Fermate*, klingen die beiden Oberstimmen in der ersten Hälfte des Taktes besser ohne ♯. In Nr. 6 (Conzertstück) ist die erste Durchführung der Fuge gut, der hierauf nach der Parallele führende Zwischensatz (pag. 77) ist jedoch zu lang, und ganz überflüssig die 3. Zeile bis zur Fermate. Der passendere Anknüpfungspunkt dessen, was nach der Fermate folgt, wäre gewesen in Zeile 2, Takt 4. Die Arbeit wird in der Mitte sehr energisch und ungestüm. Dies und das Aufgeben der eingeführten Bewegung auf der ersten Hälfte des Taktes bei den Engführungen, macht diese lahm und den Schluss der Fuge matt. Heft 7 enthält zuerst den Choral: „Ach was soll ich Sunder machen.“ Das erste Präl. ist gut; *cantus firmus* im Alt lässt sich aber nicht hervortretend spielen, ebensowenig hier im Pedal das Registrirens wegen. Nr. 2 ist gelungen zu nennen, dagegen hat Nr. 3 ein zu unruhig hin und her fahrendes Motiv, welches auch unbequem zu spielen, den vielleicht beabsichtigten Effekt schwerlich hervorbringen wird. Die gelungenste Arbeit, vielleicht des ganzen Werkes, ist die darauf folgende Fuge, an welcher wir nichts auszusetzen wussten, als etwa Schwierigkeiten in der Ausführung. Den Schluss des Heftes bildet eine grosse Fuga über den Choral: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir,“ deren erster Satz uns am meisten zusagt. Im zweiten Satze, wo das Thema in der Gegenbewegung mit einem neuen Contrapunkt erscheint, veranlassen die Bindungen in diesem, viele Härten in der weitaren Durchführung, machen die Ausführung schwierig und treten dabei doch nie klar heraus. Es kann den Componisten für die Orgel nicht genug empfohlen werden, viel spielen zu hören, besonders eigene Sachen. Die beabsichtigte Wirkung eines Stückes, verglichen mit der wirklich erreichten, wird dann dem feinen Ohre Theorien auf-

stellen, sicherer und überzeugender als alle Lehrbücher der Welt.

Hiermit hätten wir eine kurze Uebersicht des Ganzen gegeben; das künstlerische Resultat ergiebt sich daraus von selbst. Wer möchte Fleiss, Talent und Fortschritt zum Bessern verkennen? Und ist es eine strenge Aufgabe für die Kritik, junge Künstler durch Hinweisen auf die Mängel ihrer Werke, wie durch Belehrung zum Bessern zu fördern und heranbilden zu helfen, so ist es hingegen auch eine angenehme Pflicht, das bereits geleistete Tüchtige anzuerkennen und dadurch zu Grösserem anzuspornen. Eine solche Anerkennung hat unser Verfasser redlich verdient; sie sei hiermit ausgesprochen; möge sie den angedeuteten Erfolg haben! —

A. Haupt.

Die zwei Prinzen, Oper in drei Acten, nach dem Französischen Scribe's und Mélesville's von M. G. Friedrich; Musik von H. Esser. Op. 15. — Vollständiger Clavierauszug. Preis 9 fl. 36 kr. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Referent hat bereits (in der Leipziger Allgem. Mus. Ztg.) bei Besprechung der komischen Oper: „Thomas Riquiqui" von demselben Componisten, über das unzweifelhafte Talent des Herrn Esser sein Urtheil abgegeben und motivirt. Die Operndürre jener Periode, noch mehr aber die offenbare Befähigung des jungen Comp., der als Debütant bezeichnet wurde, veranlasste den Ref. sogar, eine umfassendere Beurtheilung jenes Werkes zu geben, als eigentlich der Raum dieser Blätter gestattet. Zwar konnte bei weitem nicht Alles als gelungen bezeichnet werden, auch verschwiegen wir keineswegs die Besorgniss, das Sujet der Oper möchte den raschen Eingang derselben erschweren; aber das Resultat der Beurtheilung war doch ein günstiges, und der Ref. konnte am Schlusse jener Besprechung mit ziemlicher Sicherheit das Prognostiton stellen, H. Esser werde einst noch Treffliches leisten. Das vorliegende Werk ist in der That geeignet, dies Präjudiz zu bestätigen. Der Componist tritt hier schon weit sicherer auf; es gestaltet sich Alles viel runder und gefälliger. Eine gewisse prägs-

nante Kürze, Gewandtheit in den verschiedenen Formen, selbst in Behandlung der Ensembles, Anwendung bezeichnender Rhythmen: das sind Eigenschaften, die schon bei flüchtigem Ueberblick günstig hervortreten. Bei tieferem Eingehen zeigt sich aber auch das oft vollständig gelungene Streben nach Charakteristik, und, was wir als bedeutsam vorzüglich hervorheben müssen, recht viel Eigenthümliches, Melodiöses und „Behaltbares," durch eine fast immer interessante, oft wirklich überraschende Harmonieführung getragen und gehoben.

Das Libretto, von Scribe und Comp. erzeugt, von Friedrich, (nicht dem Associé Flotow's) wiedergeboren, ist mindestens nicht schwächer, als viele andere, die Deutschland willig adoptirt hat. Die Behandlung des musikalischen Textes ist, mit andern verglichen, einige Schwächen ausgenommen, sogar recht gut zu nennen. Eine Episode aus den romantischen Zeiten der rothen und weissen Rose, bildet, ziemlich geschickt behandelt, den dramatischen Stoff. Wäre das eigentliche Motiv der Einführung des improvisirten Kronprätendenten, der so schnell und kühn die Kellnerschürze mit dem Hermelin vertauscht, etwas anschaulicher und bedeutsamer hingestellt, so würde die Wahrscheinlichkeit und also die drastische Wirkung noch mehr gewinnen. Dass es überall bedenklich um die Regierungsfähigkeit aussieht, wenn der Herrscher nicht lesen und schreiben kann, bewährt sich auch im Laufe der Oper, wo nämlich der Pseudo-Prinz, dessen schwache Seite eben das Lesen und Schreiben ist, den Schlachtplan dictirt, und seine malitiöeen Adjutanten gerade die entgegengesetzten Ordres ausfertigen. Diese Scene streift übrigens nahe an's Burleske, und durfte im Parterre wohl allzugrosse Heiterkeit erregen. Diese kleinen Ausstellungen abgerechnet, wird man die Handlung gewiss unterhaltend finden; auch an Verwickelungen und Situationen, die der musikalischen Behandlung vorzüglich günstig sind, fehlt es nicht, und der Componist hat sie geschickt und mit guter Wirkung benutzt.

Die Durchsicht dieses fast durchgängig heiter gehaltenen Werkes hat dem Ref. um so mehr Freude und Befriedigung gewährt, da ein günstiger Zufall ihm zugleich die Ansicht und Vergleichung der (lithographirten) Partitur gestattete, wodurch also auch ein Urtheil über die gewandte, sorgsame und vorzüglich discrete, deshalb den Sängern ungemein günstige Instrumentation möglich wurde.

Betrachten wir nun das Werk, welches (ausser der Ouverture) 15 Nummern umfasst, etwas näher.

Die Ouverture, (*Es dur*, $^2/_4$) nur in einem Tempo sich bewegend, beginnt sehr einfach und anspruchslos, nimmt aber bald einen immer höhern, belebtern Aufschwung, bis endlich der Eintritt des imposanten Unisono die ganze Wirkung des vollen Orchesters geltend macht. Der Mittelsatz bildet ein hübsches, in wirksamen Rhythmen einherschreitendes Marsch-Tempo, welches mehrmels effektvoll in der Oper wiederkehrt. Die Zurückführung zum ersten Theme ist mit besonderer Sorgfalt und Geschicklichkeit behandelt. Der in den Blasinstrumenten weiter ausgeführte und gesteigerte Mittelsatz bildet zu der lebhaften Bewegung der Violinen einen trefflichen Gegensatz. Ueberhaupt muss man der Ouverture eine consequente Haltung und Abrundung nachrühmen. Sie modulirt, wenn auch ohne frappante Uebergänge, doch recht eindringlich und effektvoll, und da auch die Instrumentirung sorgfältig und gewählt erscheint, so können wir fast nur Gutes von ihr berichten; nur die Wahl des Unisono-Motivs hätten wir anders gewünscht; denn dieser Form des Unisono sind wir schon an ganz andern Stellen begegnet.

Nro 1. Introduction: belebter Chor in der Küche des Gasthauses von John Bred. Kathchen, seine Tochter, unterbricht den Chor, und versucht, mit einem Liedchen ihren Geliebten, den Kellner Simnel, eben den in der Einleitung erwähnten Pseudo-Prinzen und Heldeo der Oper, herbeizurufen. Routinirte Reminiscenzenjäger werden vielleicht in diesem an sich recht hübschen Liedchen die Adamitische Abstammung erkennen: wir wollen nicht geradezu widersprechen, müssen aber dennoch das kleine Stück als anmuthig bezeichnen. Der veränderte Rhythmus im Refrain, in welchen der Chor mit einstimmt, macht eine gute Wirkung, und da Kathchen Gelegenheit hat, sich in einigen Cadenzen als gute Sängerin zu zeigen, so kann man der kleinen Episode gern ihren Platz gönnen. Simnel erscheint, aber nur auf kurze Zeit. Ein Volksgeschrei, für York und Lancaster getheilt, ruft ihn wieder hinaus, wo er Stimme und Arm muthig für Lancaster erhebt, und durch dies entschlossene Eintreten allerdings seiner Befähigung zum Parteiführer wenigstens nicht widerspricht. Er kehrt als Sieger schnell zurück, und spricht in einem kraftigen, liedförmigen Gesang, (*C dur*, $^2/_4$) in welchem wir das helle Marsch-Tempo aus der Ouverture wieder vernehmen, seine

triumphirende Freude aus. Sein Herr und Meister, John Bred, will aber sein heroisches Talent durchaus nicht anerkennen, und auch der Chor der Hausgenossen giebt ihm den Rath, sein Heil anderswo zu versuchen. Simnel's kräftiges Festhalten seines energischen Motivs contrastirt hierbei sehr wirksam mit dem Rhythmus des Chors.

Es folgt nun ein sehr anmuthiges Duett zwischen Käthchen und Simnel. Ansprechende Motive, wie geschickte Führung und wahres Gefühl zeichnen es vortheilhaft aus. Wie überhaupt das Ganze im eigentlichen Duett-Styl gehalten ist, so macht vorzüglich die geschickt angelegte Imitation am Schluss: „Nur dir, nur dir etc." eine vortheilhafte Wirkung.

Nro 3. Grosse (und wirklich dankbare) Arie Simnel's. Nach einem elegischen, cantabeln *Andante* in *As dur* folgt ein sehr animirtes *Allegro* in *F dur*, dessen frisches Motiv gewiss raschen Eingang finden wird. Unterbrochen durch einen heitern Mittelsatz im Tanzrhythmus, erscheint dann das erste Motiv doppelt willkommen, und ein glücklich gesteigerter Schluss wird gewiss, zumal, wenn der Sänger recht sicher über sein hohes A gebietet, ein erwünschtes „Plaudite!" herbeizuführen.

Nro 4. Terzett von drei Bassstimmen, Lincoln, Richard und Tom Will. Der Tod des Prinzen macht für dessen Partei einen Remplaçant nöthig: man findet ihn in Simnel, der durch überraschende Aehnlichkeit mit dem Verstorbenen wie durch seinen kurz zuvor bewiesenen Muth für die grosse Mission geeignet scheint. Dieser Plan wird in diesem rasch dahineilenden Terzett entworfen und beschlossen. Es ist mit ziemlich sicherer Hand geführt; nur hier und da stören uns kleine Declamationsfehler, wie man sie wohl zuweilen in den deutschen Unterlegungen zu französischen Opern findet. Auch hat der dreistimmige Satz bei der sich wiederholenden Stelle: „Herrlich ist der Plan getroffen," etwas Gedrucktes, was indess bei den Worten: „Zum Sieg!" bald verschwindet und durch recht bezeichnende Declamation wie durch lebhaften Aufschwung wieder vergütet wird. Wir empfehlen indess noch besonders für die Ausführung ein sehr lebhaftes Tempo, besonders in der zweiten Hälfte.

Nro 5. Erstes Finale. Simnel erfährt und glaubt seine hohe Abstammung. Seine Aufregung darüber ist sehr sinnig in der Musik ausgedrückt. Ueberhaupt ist das ganze Finale wirksam für die musikalische Behandlung construirt,

und zeugt in seiner Auffassung für das entschiedene Talent des Componisten; Gefühl, Energie, feierliche Würde — Alles dies tritt an rechter Stelle und in guter Wirkung, und wie es sein soll, mehr innerlich und prägnant, als breit hervor, wie denn überhaupt der Comp. die Kunst versteht, zur rechten Zeit zu schliessen.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem edel gehaltenen Entrecte, an welchen sich eine eben so melodiöse wie trefflich harmonisirte Cavatine der Herzogin von Durham anschliesst. Es ist hierbei nicht zu verkennen, dass der Componist mit dem Eintritt des zweiten Aktes bei der Einführung der Herzogin die höhere Region der Gesellschaft bezeichnen wollte, was ihm in der That gelungen ist. Auch das schwunghafte *Allegro (F dur)* ist von edlem Gefühl durchdrungen, und, wie die vorhergehende Cantilene, zugleich recht dankbar für die Singstimme geschrieben. Einen Uebelstand müssen wir dabei beklagen, der indess leicht zu beseitigen ist. Der Text zu diesem ganzen, nicht eben kurzen *Allegro* besteht nämlich, mit Ausnahme der zwei Eingangszeilen, aus den Worten:

Meinem Freunde, treu und bieder,
Pocht dies Herz in heil'ger Gluth!

Diese Worte wiederholen sich nun in fast peinlicher Weise. Wie leicht wäre hier die Supplirung der ersten zwei Zeilen, die sich noch überdiess durch Sinn und Reim zu diesem Zweck eignen. *Fiat!*

Das folgende Duett zwischen der Herzogin und dem Prinzen Heinrich ist lebhaft, kurz und bündig, zeigt indess keine besonders hervortretende Eigenthümlichkeit. Es wird durch einen kurzen Chor der herbeieilenden Dienerschaft unterbrochen, die einen Ueberfall der Rebellen verkündet.

Nro 8. Chor und Terzett, *E dur*, $^6/_8$. Das eigentliche Motiv dieses Chores liegt im Orchester; der nach welscher Art darüber gebreitete Chor muss sich durch einige ziemlich harte Vorhalte Platz machen. Später wirkt dies Motiv viel freier, zumal da, wo es in Verbindung mit einzelnen Singstimmen durch vielfache, oft recht überraschende Wendungen der Harmonie gehoben, und als Hauptbestandtheil des Terzetts erscheint. Uebrigens möchten wir die Einführung des „*God save the king*," auch abgesehen von dem offenbaren Anachronismus, mindestens als problematisch bezeichnen; indess, die Bühnenwirkung muss entscheiden. Den Schluss des Terzetts bezeichnet ein kräftig

markirtes Ensemble, wobei die milde, unerwartete Modulation nach *G dur* bemerkenswerth hervortritt.

Nro 9. Ariette Kathchens *(A dur.)* Hier hat den Componisten offenbar die etwas spröde, ungelenke Diction gestört, in welcher man hier, vorzüglich im ersten Couplet, recht deutlich die Uebersetzung erkennt.

Sehr anmuthig und fliessend ist dagegen der fünfstimmige Refrain, der sich den beiden Couplets recht versöhnend anschliesst.

Im zweiten, nun folgenden Finale *(Nr. 10)* heben wir mit besonderer Freude ein gut angelegtes, trefflich abgerundetes Ensemble *(C moll, 3/4, moderato assai)* hervor. Es ist ganz ohne Begleitung, und beginnt dreistimmig; nach und nach treten die andern drei Solostimmen hinzu, denen sich dann auch der laia gehaltene Chor anschliesst. Wie einfach und anspruchslos auch das Hauptmotiv erscheint, so muss man es doch alsbald als glücklich gewählt erkennen, und seine spätere Ausbreitung bestätigt es vollkommen. Jedenfalls bildet dieser vortreffliche Satz einen Glanzpunkt der ganzen Oper, und wird gewiss überall den besten Eindruck hervorbringen, wo ihm eine sorgsame, gehörig nuancirte Aufführung zu Theil wird. Auch die Stretta dieses Finale athmet Geist und Leben, wenn auch das zum Grunde liegende Motiv vielleicht einige fremde Erinnerungen wecken sollte. Einen kräftigen Actschluss hat der Comp. jedenfalls geliefert.

Den dritten Act eröffnet eine recht wackere Buffo-Arie des Master John Bred, die von Eigenlob und guter Laune strotzt. Dem Orchester übertrug der Componist, wie es in diesem Genre gebräuchlich und auch passend ist, die Führung und Decorirung des Ganzen, während der Sänger sich fast nur in parlando bewegt. Gewandte Harmonieführung, gefällige, leicht dahingleitende Violinfiguren, und, was nicht wenig zur Wirkung beiträgt: consequente Haltung, — diese vereinten Eigenschaften geben das Resultat einer trefflichen und dankbaren komischen Arie, die noch überdies den Vorzug leichter Ausführbarkeit hat für den Sänger, wie für's Orchester.

Nro 12. Terzett (mit Soldaten-Chor hinter der Scena.) Diese Pièça wird durch die Situation, die sie schildert, um so mehr von Wirkung sein, da die ängstliche Befangenheit der drei handelnden Personen mit dem Ungestüm der Soldaten von aussen, lebhft contrastirt. Die Bezeichnung des Tempo mit *Allegro Moderato* müssen wir jeden-

denfalls für einen Schreibfehler erklären; der ganze Satz erheischt vielmehr ein höchst bewegtes Tempo, wenn er seinen vollen Eindruck machen soll.

Es folgt in Nro 13 eine recht innig empfundene, sentimentale Romanze Simnels (*Des dur, 2/4*). Die Harmonie erscheint an einigen Stellen wohl etwas zu gesucht, auch hemmen einige Vorhalte den sanften Fluss der Melodie. Doch ist nicht zu leugnen, dass das kleine Stück bei näherem Verständniss gewinnt. Für eine weiche Tenorstimme ist es äusserst vortheilhaft geschrieben.

Das Duett, Nro 13, schon durch seine interessante Situation anziehend, ist durch die glückliche Auffassung des Componisten zu einem wirklich trefflichen, ja reizenden Musikstück geworden. Die geschickte dialogische Fortführung sowohl, wie die Sätze, wo die Stimmen sich vereinen, alles ist so frisch und klar, und erscheint, bei reicher und geschickter Modulation, doch so natürlich und gefällig, dass man lebhaft davon angezogen wird. Wir wollen unter Anderem nur auf die wirklich ausgezeichnet schöne Stelle: „Ach unnennbares Leiden!“ aufmerksam machen, deren Wiederkehr man mit wahrer Freude begrüsst. — Wer der sinnige Schluss etwa an Beifallsreiz entbehrt wird durch die Wahrheit desselben reichlich vergütet.

Bei dem Beginn des letzten Finale ist, als Begleitung der Singstimmen die belebte Figur aus dem Anfang der Onverture, und zwar recht glücklich benutzt. Wie übrigens, nach spannender Verwicklung, die Handlung sich zum erwünschten Ausgange neigt, so begleitet auch die Musik in angemess'ner Weise, frisch und ohne Ermattung, diese letzte Stadium der Oper. Recht passend ist bei der Erklärung, die Simnel, froh der abgeworfenen Last, dem Prinzen Heinrich giebt, die relative Begleitung aus dem zweiten Finale verwendet worden. Das kraftige Motiv aus der ersten Arie Simnel's, durch den vollen Chor gehoben, bildet den glanzenden Schluss des ganzen Werkes, das wir mit Theilnehme begleitet haben, dem wir von der Bühne herab einen recht günstigen Erfolg wünschen, und ihn auch wohl mit ziemlicher Gewisheit prognostikiren können.

A. Methfessel.

Notiz zur musikalischen Beilage.

In Nr. 339 (vom 9. Dec. 1845) des Frankfurter Conversations-Blattes findet sich die Mittheilung, dass ein bisher gänzlich verloren geglaubter Schatz, nämlich eine ungedruckte Composition Mozart's, das Wiegenlied, „die Nase," welches derselbe nach der Geburt seines ersten Sohnes Karl für seine Frau Constanze gedichtet und componirt habe, wieder ans Tageslicht gekommen sei, indem Herr Musikdirektor Gensler in Zschopau das Original-Manuscript zu diesem Liede, dessen Text übrigens ebenfalls von Mozart herrührt, zufällig bei einem Bekannten in Böhmen aufgefunden habe. Durch die Güte des für alle Zweige der Kunst und des Wissens mit rühmlichem Eifer glühenden H. Grafen Clemens v. Elz in Eltville wurde uns ein Manuscript überlassen, das derselbe schon etwa 50 Jahre lang besitzt, und welches die Composition jenes Liedes enthält. Ob dieselbe die Mozart'sche ist, findet sich nirgends bemerkt, wird sich jedoch wohl bald herausstellen; jedenfalls trägt sie das Gepräge der leichten und gefälligen Schreibweise des unsterblichen Meisters, und wird, so hoffen wir, den verehrten Lesern dieser Blätter eine nicht uninteressante Beigabe sein. Schon das Gedicht, das übrigens in unserm Manuscripte von dem im Conversations-Blatte mitgetheilten Texte an mehreren Stellen abweicht (offenbar der Original-Lesart näher tretend), wird durch seine Naivetät und seinen Humor einen freundlichen Eindruck nicht verfehlen. Es lautet so:

Die Mutter an der Wiege.

Schlaf', süsser Knabe, süss und mild,
Du, Deines Vaters Ebenbild!
Das bist Du. Zwar Dein Vater spricht,
Du habest seine Nase nicht.
Nur eben itzo war er hier,
Und sah Dir ins Gesicht,
Und sprach: „Viel hat er zwar von mir,
Doch meine Nase nicht!"
Mich dünkt es selbst, sie ist zu klein;
Doch muss es Seine Nase sein;
Denn wenn's nicht Seine Nase wär',
Wo hätt'st Du denn die Nase her?
Schlaf', Knabe! Was Dein Vater spricht,
Spricht er wohl nur im Scherz.
Hab' immer seine Nase nicht,
Und habe nur sein Herz!

F. G.

Errata in dem 97. Heft der Cäcilia.

Seite	1	Zeile	6	von unten	steht „griechischer" lies: persischer.
„	14	„	12	„ „	ist nach „führt" die Parenthese zu schliessen, und vor „und" das Zeichen | wegzustreichen.
„	16	„	17	„ „	ist nach „Systematiker" vor dem Comma einzuschalten: emendirt.

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung)

23.

Heinrich Bebel's Gedicht: Laus Musicae.

Bebel, oder Bebelius, Henricus, von Juſtingen aus Schwaben, lebte im 14. und 15 Jahrhunderte. Er ſtudirte zu Crakau, Tübingen und in andern Orten, und verlegte ſich beſonders auf das Studium der Sprachen, der Rechtsgelehrſamkeit und der Poeſie, weßhalb er auch vom Kaiſer Maximilian I. zum Dichter gekrönt wurde.

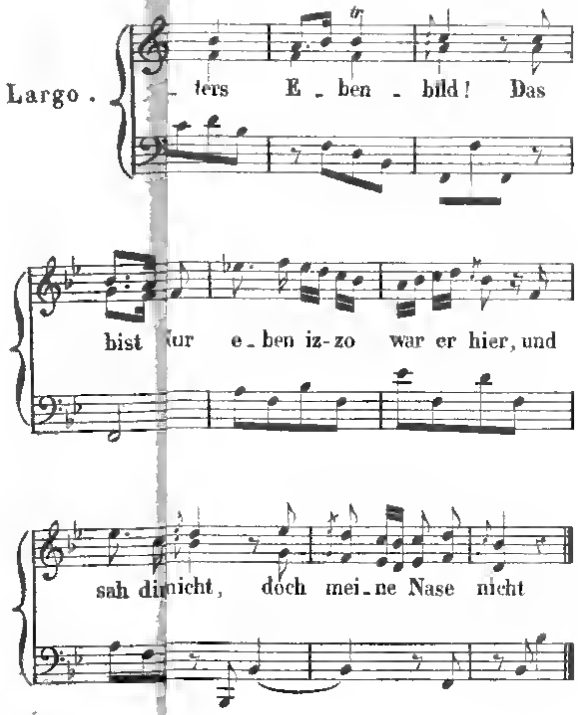
Seit 1497 Profeſſor zu Tübingen, erklärte er die alten Redner und Geſchichtsſchreiber und ſchrieb verſchiedene Werke, deren Titel man im Jöcher nachleſen kann. Seine kleineren Arbeiten ſind mit der Ueberſchrift: „Bebaliana Opuscula nova“ erſtens zu Straßburg (Jo. Grüninger imprimebat) im Jahre 1508, und zweitens ebendaſelbſt (Denuo ex Aedibus Matthiae Schürerij, Mense Augusto) im Jahre 1514 in 4. erſchienen und auch von Schardius in ſeine Scriptores Rer. Germau. aufgenommen worden.

In dieſen Opusculis findet man und (zwar in der zuerſt genannten Ausgabe auf dem Blatte Nr. ij. und in der zweiten auf dem Blatte Oo iij.) ein Gedicht auf die Muſik in 15 Diſtichen, welches hier einen Platz verdient.

Laus Musicae.

Argutissimis, atque eruditissimis musicae disciplinae Magistris, vniversis diui Maximiliani Caesaris semper Augusti cantoribus, Henricus Bebelius.

O saluate viri Regali digna fauore
Argutis modulis carmina qui canitis.


Largo.
ters E ben bild! Das
bist ur e ben iz-zo war er hier, und
sah dir nicht, doch mei ne Nase nicht

Carmine stridenti mihi phas sit vera fateri,
Haud genus in terris plus coluisse velim.
Quos noui humanos, faciles et morigeratos
Pallada quique colunt, qui venerantur item.
Cantores magno tractauit honore vetustas,
Nam sapiens Vates, musicus unus erat.
Musica languentes socordi pectore dulcis
Incitat, et mutos definat illa viros.
Exhilarat tristes, afflictos, atque gementes,
Contrahit haec animos, atque remittit eos.
Haec mollit curas, sicuti et conuiuia regum,
Laetificatque oris vtilis atque domi,
Mitigat iratos, et ad arma vocabit inermes,
Seditione potens est in vtramque viam.
Lenimenque mali, seuique leuamen amoris,
Atque laboris adest, ocia grata facit.
Saepius aegrotos curauit corporis artus,
Sanauit morbos, pestiferamque luem.
Musica placauit diuos, et cantibus umbras
Eripimus diti tartareoque gregi
Insidiatores hominum, sceleramque magistros
Daemonas illa fugat, quaeque aditu prohibet.
Illa mouet pecudes mutas, volucresque ferasque,
Delphinos mirum est doridos, atque pecus.
Quin etiam, vt fertur, syluas et saxa canoro
Orpheus permulsit carmine Thracigena.
Sistere qui potuit fluuios, a quanta canendi
Gratia? visque patens? quisque honor? atque decus? —

Ex Tubinga, M. D. IIII. Octauo Kal'. Januarias.

34.

Ercole Bottrigari, musikalischer Schriftsteller.

Bottrigari, Ercole, war der Sprößling einer alten Patrizier-Familie zu Bologna, und ein Sohn des Giambattista Bottrigari. Wie seine Mutter hieß, ist noch nicht ermittelt. Dolfi *) meldet uns, daß Giambattista zwei Ehefrauen hatte, deren Eine aus der Familie der Guastavillani, und die Andere aus dem Geschlechte der Castelli war. Eine von diesen Frauen war Ercole's Mutter.

Ercole wurde am 24. August des Jahres 1531 getauft **)

*) Siehe Cronologia delle famiglie nobili di Bologna. Seite 216-217.
**) Dem Liber Baptizatorum Ecclesiae Metropolitanae Bononiae zufolge.

und zeichnete sich schon als Knabe durch die vortrefflichsten Anlagen aus. Als Jüngling verlegte er sich mit Eifer auf Wissenschaften, Künste und Sprachen, unter diesen ganz vorzüglich auf die lateinische, griechische und hebräische. In der Architektur und Perspektive war Giacopo Rannzzo sein Lehrer, in der Musik Bartolomeo Spontone, welcher, so lang er lebte, sein Freund und Tischgenosse blieb; in der Mathematik ertheilte ihm der Doctor der Philosophie und öffentliche Professor der Astronomie Nicold Simo, gründlichen Unterricht.

Am 7. März des Jahres 1542, also im 11. Jahre seines Alters, wurde Ercola zu einem der zwölf Pagen erwählt, welche den berühmten Cardinal-Legaten, Gasparo Contarini, bedienten, als derselbe an dem bezeichneten Tage in Bologna seinen feierlichen Einzug hielt.

Am 9. April darauf schlug ihn derselbe Cardinal zum Ritter des heil. Stuhles und der Lateranesischen Miliz, das ist: zum Ritter des goldenen Sporns.

Herkules verehelichte sich mit Lucrezia degli Usberti, welcher Ehe nur ein Sohn, Namens Giambattista entsprossen ist. Dieser heirathete Giulia, die Tochter des Senators Ghiselli.

Im Jahre 1567 veranlaßten verschiedene, nicht hinreichend aufgeklärte, widrige Umstände unsern Gelehrten, seine Vaterstadt zu verlassen, und sich nach Ferrara zu begeben, wo er die ehrenvollste Aufnahme fand, sich die Freundschaft und das Vertrauen des damals regierenden, hochgesinnten Herzogs erwarb, und bis zum Ende des Carnevals des Jahres 1578 verweilte.

In seine Vaterstadt zurückgekehrt, legte er eine seltene, vorzüglich an mathematischen Werken reiche Bibliothek an, die dem Kaiser Rudolf II. ein so hohes Interesse einflößte, daß dieser ihrem Besitzer eine große Summe Geldes anbieten ließ, um sie für sich zu erwerben. Ob aber der Kauf zu Stande kam, davon schweigen die Schriftsteller.

Bottrigari erwarb sich auch die Freundschaft und Achtung der gelehrtesten Männer seiner Zeit in und außerhalb Italien, von welchen wir nur Ciro Spontoni, Ericius Puteanus, Cesare Odoni, Girolamo Zoppio und Torquato Tasso nennen wollen. Allein es fehlte ihm auch nicht an Feinden und Gegnern, welche seine Ideen durchkreuzten, und seinen Ansichten mit Entschiedenheit entgegentraten.

Herkules starb in seinem ländlichen Palaste S. Alberto, nicht im Jahre 1609, wie Mazzuchelli *) behauptet,

*) Scrittori d'Italia. V. II. P. III. Seite 1909.

ſondern am 30. September des Jahres 1612, ohne ein Teſtament zu hinterlaſſen. Sein Leichnam wurde nach der Stadt gebracht, und bei S. Francesco in der Kapelle ſeiner Väter beigeſetzt.

Ihm zu Ehren wurden zwei Medaillen geprägt *). Auf der erſten derſelben ſieht man ſein, mit einer Kette geſchmücktes und mit folgender Umſchrift verſehenes Bildniß: „Hercules Buttrigarius Secr. Later. Av. Mil. Aur.“ Die Kehrſeite enthält eine Sphäre, ein geigenähnliches Inſtrument, einen Quadranten, einen Compaß und ein kleines Gemälde mit der Umſchrift: „Neo has quaesivisse satis.“

Die zweite Medaille ſtellt daſſelbe Bildniß mit derſelben Umſchrift, jedoch mit dem Zuſatze: „Ant. Casonius“ dar. Den Revers jedoch ziert ein, auf einem Piedeſtale ſtehendes, vaſenähnliches Gefäß, aus deſſen Mündung Flammen lodern, mit der Umſchrift: „Virtuti aeternae.“

Unter ſeinen vielen Werken, meiſt mathematiſchen Inhalts, gehören folgende in die Literatur der Tonkunſt:

1) Patrizio, ovvero de' Tetrecordi Armonici di Aristosseno, parero e vere dimostrazione del Cavaliere Ercole Bottrigari. In Bologna, presso Vittorio Benacci. 1593. in 4.

In dieſem Werke widerlegt der Verfaſſer die Behauptungen des Francesco Patrici, welche dieſer in dem 5. 6 und 7. Buche ſeiner Schrift: „Della Poesia Deca istoriale“ über die Tetrachorde der Griechen ausgeſprochen hat. Bottrigari's Werk wurde von dem Bologneſer P. Don Gian-Maria Artusi, regulirtem Chorherrn di S. Salvatore beſtritten. Das darauf bezügliche Buch führt den Titel: L'Artusi, ovvero delle Imperfezione della moderna Musica. In Venezia. 1600 in Fol. und: Le seconde Parte dell' Artusi, Cosiderazioni Musicali del R. P. D. Gian-Maria Artusi. In Venezia. 1603 in Fol. Auf dieſe Schriften antwortete unſer Ercole ſowohl durch den Druck, als im Manuſcript, wie wir weiter ſehen werden.

2) Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varj Strumenti Musicali, Dialogo di Allemanno Benelli, nel quale anco si ragiona della participatione di essi Stromenti, et di molte altra cose pertinenti alla Musica. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. MDXCIIII. in 4. 4. Bl. und 51 Seiten.

Annibale Melono, ein Schüler Bottrigari's in der Theorie

*) Museum Mazzuchellianum. Tom. I. Tab. XCVII. Nr. 5. u. Tab. XCVIII. Nr. 1.

der Tonkunst, und zugleich seines Lehrers vertrautester Freund, hatte von diesem die Erlaubniß erhalten, das angeführte Werk unter obigem anagrammatischen Namen drucken zu lassen. Da aber Melone in der Folge sich als den Verfasser öffentlich nannte, fühlte sich Bottrigari höchlich beleidigt, und gab das Werk nun selbst mit folgendem Titel heraus: „Il Desiderio, ovvero de' Concerti Musicali, Dialogo del M. Illustre Sig. Cavaliere Hercole Bottrigari etc. In Bologna, per il Bellagamba. MDIC. in 4.

Der Fehler, daß einige Bibliographen diese Ausgabe mit 1590 bezeichnen, rührt von Orlandi *) her, welcher die Jahreszahl MDIC für MDXC angesehen, und welchen Irrthum Mazzuebelli nachgeschrieben hat. Dieser unterschobenen Ausgabe fügte der Letztere noch eine vom Jahre 1593 (In Bologna per Vittorio Benacci) hinzu, welche in der Literatur eben so wenig vorhanden ist. Wohl aber gibt es Exemplare, mit folgenden Angaben: Il Desiderio, ovvaro de' Concerti Musicali di varj Instrumenti etc. Dialogo di Annibala Melone etc. In Milano, appresso gli Stampatori Archiepiscopali 1601. in 4. Diese enthalten eine Zueignungsschrift des P. Artusi, regulirten Chorherrn des h. Salvators an den Senat von Bologna. Allein es muß bemerkt werden, daß, obschon alle drei bereits angeführten Titel eben so viel verschiedene Ausgaben eines und desselben Werkes zu sein scheinen, nach geschehener Vergleichung der Druckschrift sowohl, als der Seitenzahlen, die zweite und dritte immer nur die erste zu Venedig erschienene Ausgabe von 1594 sind, bei welcher nichts anders, als die Titelblätter, die Zueignungsschriften, und die Briefe an die Leser, in Folge der Streitigkeiten zwischen Melone und Bottrigari, in welche sich der P. Artusi mischen wollte, verändert worden sind. In der Lettera a' benigni e cortesi Lettori der Ausgabe von 1599 heißt es nämlich: „Essendo stato adunqua ad istigazione, e compiazenza, coma bò detto, del Melona, scritto in presente Dialogo dal Sig. Cavaliere, siccoma anco sono stati da lui composti Tra Dialoghi da' Tuoni, Tropi, o Modi, at introdutto in quelli alla scoperta asso Melona a ragionare coma principal persona, at il Melone Secondo; na' quali si discorra da' tre generi armonici. E siccome anco a comiemplazione dello stesso Melone sono stati dal medesimo Sig. Bottrigaro tradotti in parlare italiano non solamente gli Armonici a di Aristosaeno, a di Tolomeo;

*) Notizie degli Scrittori Bolognesi

quelli ripurgando dalle migliaia di errori, che ai taggono in una Traduttione Latina del Gogavino, e con alcune bravi Annotationi dilucidandone molte oscurità; ma la Isagoge, ovvero Introduttione, con la regola armonica di Euclide, e con facili, e brevi demostrationi dichiarata; oltra di questi la XIX Divisione de' Problemi di Aristotele: il Sinopsis, o diciam Compendio Musicale di Psello: la Musica di Plutarco, quella di Gaudentio, e quella di Alipio; Autori tutti, che scrissero in lingua greca, della quale il Melona non conosceva pur il Jota. E di quei, che non hanno trattato latinamente; per non avere il Melone in quella Idioma alcuna minima sicurezza; sono stati medesimamente tradotti gli Scritti di Martiano Capella, di Censorino, di Cassiodoro, di Beda, e non ha molto la Musica del Fogliano, e quella anco poi di Boethio etc.

Die Fortsetzung des Streites mit Melone und dem P. Artusi veranlaßte die Abfassung und den Druck des folgenden Werkes:

3) Il Melone: Discorso Armonico del Molto Illustre Sig. Cavaliere Hercolo Bottrigari, ed il Melone Secondo, Considorazioni Musicali del medesimo sopra un Discorso di M. Gandolfo Sigonio intorno ai Madrigali ed ai Libri dell' antica Musica ridotta alla moderna pratica di D. Nicola Vinoentino. In Ferrara, presso Vittorio Baldini. 1602 in 4. Dieses Buch ist die Antwort auf eine „Lettera scritta da Annibale Melone Decano de' Musici ordinarii dell' Illustriss. Signoria di Bologna" welche dem Werke vorgedruckt ist. Am Schlusse desselben findet man den „Discordo di M. Gandolfo Sigonio." — In dieser seiner Schrift klagt Bottrigari den P. Artusi an, er habe nach Melone's Tode sämmtliche, von Bottrigari an den Verstorbenen gerichteten Briefe, von dessen Wittwe zu erlangen gesucht, und dieselben zu seinem Werke: „L'Artusi" benutzt.

4) I cinque Libri della Musica di Anicio Severino Boezio tradotti in parlare Italiano dall' Illustre Sig. Cavaliere Hercole Bottrigari Bolognese. Copia Mss. mit dem Zusatze: Finita a hore poco men che otto della notte antocedente il di 22. di Novembre. 1597 in Bologna. Wo das alte Original-Manuscript, nach welchem B. eine Abschrift gefertigt hat, sich befindet, ist unbekannt. Die Abschrift selbst besitzt das Institut zu Bologna.

5) Lettera di Federico Verdicelli in difesa de Cavaliere Ercole Bottrigari contro quanto in pregiudizio della riputazione di lui hà scritto l'Artusi in due sue Lettere,

una per dedicatoria al Senato di Bologna, l'altra a' cortesi Lettori sotto la data di Milano appresso gli Stampatori Arcbiepiscopali-Copia Mss. in Fol. von Bottrigari's Hand, mit den Schlußworten: „Finita di copiare, sonate le 7 hore dalla Notte sequente li 3 Dicembre 1602. Sie wird im Institute aufbewahrt. Verdicelli ist ein erdichteter Name Bottrigari's, wie wir bereits im Artikel: „Artusi" erwähnt haben.

6) „Cassiodori Magni Aurelii V. C. de Musica Libellus, Transumptum Herculis Bottrigari, Eq. Bononien. manu exaratum." Diese Handschrift findet sich in einer Sammlung von Aufsätzen, welche das Institut zu Bologna mit der Ueberschrift besitzt: „Gaudentii atque Alypii Harmonicarum Institutionum Fragmenta," welche Copien sämmtlich im 16. Jahrhunderte entstanden sind.

7) „L'Enimma di Pitagora delle proporzioni delle consonanze Musicali, ritrovate da lui per li favolosi suoni del Martello, dal Cavaliere Bottrigari stesso, e dichiarato." Autograph in Fol.

8) „Della Musica mondana, Trattato di Macrobio Aurelio Teodosio, contenuto nelle prime quattre divisioni del Libro secondo del suo Commento sopra il Sogno di Scipione nel VI. della Repubblica di M. T. Cicerone tradotto in parlare italiano dal Cavaliere Hercole Bottrigari." Original-Mspt. in Fol.

9) „Trimerone de' Fondamenti Armonici ovvero lo Esercizio Musicale, Dialoghi del Cavaliere Bottrigari, nel quale si ragiona de' Tuoni antichi e moderni, e de' Caratteri usati da' Musici di tutti i tempi." Original-Mspt. in Fol.

(Siehe Fantuzzi, Scrittori Bolognesi. Tom. II. Seite 320–329, wo auch die Quellen genannt sind, aus welchen dieser emsige Schriftsteller geschöpft hat. Ferner sind noch über Bottrigari Fétis und Becker [Letzterer in seiner Literatur der Tonkunst] nachzulesen.

35.

Ein deutsches Gedicht von Ludwig Senfel

Das folgende deutsche Gedicht, dessen Text und Musik den rühmlichst bekannten Ludwig Senfel zum Verfasser haben, befindet sich in einem sehr merkwürdigen Lieder-Codex

der k. k. Hofbibliothek aus dem 16. Jahrhunderte. Dasselbe verdient an diesem Orte um so mehr einen Platz, als es zugleich einen historischen Werth hat. Der Dichter und Musiker offenbart darin nicht allein eine unbegränzte Liebe zur Tonkunst, die sich in ihm schon von Jugend auf kund gibt, sondern er zeigt auch auf eine wahrhaft rührende Weise, wie sehr er seinem berühmten Lehrer Heinrich Isaac ergeben war, und welch hohen Grad der Verehrung und des innigsten Dankgefühles er diesem durch sein ganzes Leben gezollt habe. Um den Freunden der Kunst nichts Halbes zu bieten, gebe ich hier Text und Musik als Denkmäler eines und desselben Meisters.

1) Lust hab ich ghabt zur Musica, von Jugend auff wie noch bißher, von erst vi re mi fa so la, geübt darnach durch weytter leer kam es darzu, das ich kain ruw mer haben mocht; dann nur im gsangk stund mein begir, da halff nichts für, auß dem eruolgt der erst anfang.

2) Vnd bald ich das ergriffen hett, das ich kund von mir selber wol den gsang versteen, darnach ich thett, mer fragen, wi dann ainer sol, dem solliches liebt, vnd sich selbs yebt, das er erlang den rechten grund, hueb mich darzu, Isbat vnd auch fru, zu dienen wohl, wie ich nur kund.

3) Dem herren mein mit gantzem vleys, daran er dann ain gfallen trug, es schicket sich mit solcher weys, das er mir gab zu schreiben gnug, was von Im gmacht, ward wol betracht, darnach ich mich auch richten solt, das gfiel mir sehr, weyl er steets mer mir zeigen thett was ich nur wollt.

4) Wie er mit seinem namen gnandt, das thu ich nachher melden schon, er ist in aller welt bekanndt, lieblich an kunst, frölich im thon, Sein Melodey was gstellt gar frey, darob man sich verwundern ihett, Es was gut ding, zu sinngen ring, kunstlich darzu die gnad es hett.

5) Izae das was der name sein, halt wol es werd vergessen nit, wie er sein Compositz so fein, vnd elar hat gsetzt, darzu auch mit Mensur hat gziert, dardurch probiert, noch heuttigs tags sein lob und kunst vorhavden ist, Herr Jhesu erist, tail Im dort mit göttlichen gunst.

6) Gern wolt ich got drumb danckpar sein, wann ich nur das verbringen kundt, wie yeder soll es steet gar sein, das man in lob weyl er aym gundt, zu lernen hie, was er vor nye, hett mugen von Im selb verstan, des mir erzeigt vnd zu geaygt, mit gnaden ward durch diesen man.

7) Sein vleyß der ward an mir erkennt, deßhalb trug mir der kayser huld, dann weyl man mich sein schüler nent,

muß ich erfüllen on main schuld den Chorgsang sein, wie wol da mein, erlernte kunst was vil zu schwach, noch thett ichs pest, so vil ich west, mit arbait groß, die ich noch mach.

8) Erkenn erst yetz was mir gebricht, vnd sich daß als auß gnaden kombt, von oben rhab, drumb wann ainer spricht, er kund so vil, wie wenig frumbt Im solches lob, thut er ain prob, empfind sein vnuolkomenheit, erst wirt er ynn sein hohen synn, darzu Im all sein kunst erlaydt.

9) Nach dem ich dann derselben kunst ergeben bin das ich verricht Mein dienst, damit so wers vmb sonst, wo ich nit hielt es wurd für nicht geachtet hie, alls was ich ye, hett gmacht gleich wol mit höchstem vleys, wenn ich darinn, nit hett den synn, das ich got gab den höchsten preyß.

10) Nun danck ich got, vmb das ich hie, dermassen bin versehen wol, dann wer in yit den lieff er nie, das selb ain yeder merken sol, vnd dancken offt, wer in Jn hofft der wirt nymer in schand gestellt, soll haben acht, das er betracht, allain zu thun was Jm gefelt.

11) Fürstliche gnad mir bschehen ist, die weyl ich mich darein ergab, zu dienen vndertänig ist, dem Herren mein vnd laß nit ab, vorauß so ich sich das man mich zu gottes eer noch prauchen mag mit Chorgesang, das ich yetz lanng getrieben hab vnd thus alltag.

12) Liebt mir auch seer für ander Ding, das man yetz treybt in dieser welt, dann wers versteht der achts nit ring wie wol es nit aim yeden gfelt, ligt mir nit an, weyl ich nur han, die gnad vnd gunst des Herren mein, so acht ichs nit, vnd behilff mich mit, wil got mein tag drumb danckpar sein. (Hierbei die Musik-Beilage.)

36.

Fernere Nachträge zu den Choralsammlungen der k. k. Hofbibliothek.

1) In einer schwarzen Randverzierung, in deren oberen Hälfte das Wappen des Bischofs vom Osma Petrus Acosta befindlich ist, liest man folgenden Titel:

„Passionarium Oxomense nou | ter excussum: cui accessit Cerei paschalis, | fontisque benedictionis officium, cum a | lijs, quorum catalogum pagettae sequentis | Elenchus indicabit | Burgo Oxomensi. Excudebat Didacus Fernandez a Cordubs. | M. D. LXII."

LXXXVIII folierte Blätter im gr. Folio mit gothischer Schrift und römischen Choralnoten auf fünf Linien. Der Titel ist, mit Ausnahme der durchschossenen Worte, und der Jahreszahl, roth gedruckt; ebenso die Ueberschriften des Textes und die Liniensysteme.

Auf der Kehrseite des Titels findet man ein Schreiben des genannten Bischofs und den Index.

Dieses in der altcastilischen Stadt Osma gedruckte Choralbuch gehört, wenigstens außerhalb Spaniens Gränzen, zu den typographischen Seltenheiten.

Das Werk enthält den Choralgesang über Evangelia, Responsoria, Officia, Passiones, Lamentationes, Benedictiones und Magnificat.

2) „Respon | soria, quae annua | tim in veteri Ecclesia | de Tempore, Festis, et San | ctis cantari solent. | Additia etiam qui | busdam alijs communibus Can | ticia, vt in Indice omnia | cernere liceat. | " Darauf folgt ein Holzschnitt, welcher den h. Petrus, einen großen Schlüssel auf der linken Schulter tragend, darstellt, und darunter: „Noribergae, M. D. LXVII."

Am Schlusse: „Impressum Noribergae, apud Valentinum Neuberum." — Im kl. 8. 150 bezeichnete und 2 unbezeichnete, den Index enthaltende Blätter.

Hinter dem Titel liest man: „Typographus Candidis Juuenibus S. P. D. — Auf dem zweiten Blatte beginnt die Choralmusik in rautenförmigen Notenzeichen auf fünflinigen Systemen.

Das Werk enthält nebst den Responsorien auch Antiphonen, Hymnen und Sequenzen. Einer früheren Ausgabe ist schon in meinen Beiträgen unter dem Jahre 1550 gedacht worden.

3) „Psalmodia, | hoc est, | cantica sa- | cra veteris eccle- | siae selecta. | Quo ordine et melodiis per toti- | us anni curriculum canturi usitate so- | lent in Templis de Deo, et de Filio ejus Jesu Christo, | de regno ipsius, doctrina, vita, passione, Resurrectione, | et Ascensione, et de Spiritu sancto. | Item, de Sanctis, et eorum in Christum fide et cruce. | In libros quatuor apte distincta etc." | Hierauf folgt ein Holzschnitt, und darunter liest man: „Ad Ecclesiarum et scholarum usum diligen- | ter, olim collecta, et brevibus ac pijs Scholijs illustrata, nunc au- | tem postremo, accurata diligentia et fide recognita, et | multis vtilibus ac pijs cantionibus, per | Lucam Lossium Luneburgensem. | Cum praefatione Philippi Melanthonis. | Vitebergae excudebat | Antonius Schoen. 1579."

In 4. Ein Blatt Vorwort von L. Losaius; drei Seiten Vorrede von Phil. Melanthon; 2 Seiten Elogia von Joh. Bartram; 7 Seiten Zueignung an Friedrich und Johann, Fürsten zu Dänemark; 398 paginirte Blätter, und 5 Blätter Index. (Siehe auch Beckers Choralsammlungen. Leipzig 1845. Seite 81.)

4) In einer, aus bildlichen Darstellungen zusammengesetzten Randverzierung liest man: „Graduale Herbipolense Jussu atqua Authoritate Reverentissimi In Christo Patria, Principis et Domini, D. Julii Episcopi Herbipolensis et Franciae Orientalis Ducis emendatum melioriqua ordine quam haetenus digestum, auctum et locupletatum, anmtugae ejusdem, excusum. Anno M. D. LXXXIII." — Am Schlusse: „Francofurti ad Moenum, ex Officina Haaredis Joannis Wolfii. Impensis Reverendissimi Domini D. Julii Episcopi Harbipolensis et Franciaa Orientalia Ducis. Anno Domini M. D. LXXXIII." Im größten Folio. Das 2. Blatt enthält einen Hirtenbrief mit der Ueberschrift: „Julius Dei Gratia Episcopus Herbipolensis et Franciae Orientalia Dux, Universo Clero Dioeceesis nostrae." Auf dem 3. mit 1 bezeichnetem Blatte beginnt der mit schönen Initialen gezierte, und bei den Festabschnitten auch mit Randverzierungen umgebene Choralgesang in deutschen Noten auf fünflinigen Systemen.

Das sehr schön gedruckte Werk hat 338 bezeichnete und drei unbezeichnete Blätter. Die letzteren liefern die Indices über den Inhalt des Buches.

5) „Melodeyen Gesangbuch Darinn M Luthers vnd ander Christen gebreuchlichsten Gesenge, jhren gewöhnlichen Melodeyen nach, durch Hieronymum Praetorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Praetorium, Davidem Scheidemannum, Musicos vnd verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen zu Hamburg in vier stimmen vbergesetzt, begriffen sindt. Gedruckt zu Hamburg, durch Samuel Rüdinger. Anno Christi 1604." Im kl. 8. 411 Seiten und 2 Blätter. Das Buch enthält 89 Lieder. Die Vorrede an den christlichen Leser ist von Gabriel Hustavius Moderanus unterfertigt.

6) In einer, aus bildlichen Darstellungen zusammengesetzten Randverzierung liest man: „Kirchen Gesangbuch, darinnen die fürnembste vnd beste auch gebräuchlichste Lieder vnd Gesäng auff die Hohe Fest: Item Psalmen Davids: Catechismi Gesäng, vnd andere Geist- vnd Schrifftreiche Lieder, vber die Artickel vnsers Christlichen Glaubens ꝛc be-

griffen, vnd zusammengetragen. Für die Kirchen vnd Schulen der Augspurgischen Confessionsverwandten. Durch sondern angewendten fleiß, mühe vnd verlag, Pauli Lebertz, Buchhändlers vnd Bürgers In Straßburg, Gedruckt durch Antonium Bertram. M. DC. XVI. In großem Folio. 5 Blätter Vorreden in Prosa und in Versen, sammt Auszügen aus den Episteln des h. Paulus, und dem CL. Psalme, welche sich auf den geistlichen Gesang beziehen. Dann beginnen die Choral-Melodien und laufen in deutschen Noten auf fünfstinigen Systemen von Seite 1 bis CCCCCCLXI; die noch übrigen nicht bezeichneten 5 Seiten liefern zwei Register über die in dem Werke enthaltenen Gesänge, wovon das erstere nach den Sonn- und Festtagen, das andere nach dem Alphabete geordnet ist. Das Buch ist schön gedruckt und mit Initialen gezierd.

7) In dem oberen Theile des die Verherrlichung des Gottesdienstes durch die Tonkunst darstellenden Titelkupfers liest man:

„Catechismus In außerlesenen Exempeln, kurtzen Fragen, schönen Gesängern, Reymen vnd Reyen für Kirchen vnd Schulen von newem fleißig ausgelegt vnd gestellt Durch R. P. Georgium Voglerum Engensem der Societet Jesu priestern. Würtzburg, bey Johann Volkmari, Aº MDCXXV."

Im mittleren Oktavformate. Die rechte Seite des 2. Blattes ist überschrieben: „Jesu| Von Nazareth, dem Gött | lichen zwölffjähri | gen Kindt, seinen genädi | gen Gott und Herren, zu | vnterthänigstem Ge | horsam vnd Ehren | Georgius Voglerus."

Die Kehrseite enthält über und unter dem Namen Jesu eine Bibelstelle aus Marc. 10, und aus Jos. 1. Das 3. bis 7. und die rechte Seite des 8. Blattes gibt die Zueignung des Verlegers mit der Ueberschrift: „Dem Edlen Ehrnvesten vnd Hochgelehrten Herrn Christiano Bavr von Eyseneck, Röm. Kayser. Mayest. auch FF. Bamberg. vnd Würzburgischen Rath ꝛc. Meinem großgünstigsten Herrn vnd Patronen, ꝛc." und die Kehrseite die Bewilligung des Druckes. Die rechte Seite des 9. Blattes füllt das Privilegium, die Kehrseite aber und die Blätter 10, 11, 12, 13, 14, und die rechte Seite des 15. Blattes die Vorrede an den günstigen Leser. Auf den zwei nun folgenden Blättern findet man den vierstimmigen Gesang: „Kom heyliger Geist Schöpffer mein;" dann beginnt der mit Holzschnitten versehene Text des Buches, zwischen welchen man 73 theils ein- theils vierstimmige Sing-

weisen in Choral- und Figural-Noten auf fünflinigen Systemen von Seite 1 bis 1035 findet. Auch dieses Choralbuch gehört bereits zu den Seltenheiten.

8) „Herzliches Seyten-Spiel, oder Geist-reiche und Schrifftmässige Lieder, Bey allen Christen, sowohl in offentlichen Versammlungen, als ausser denselben, zu jeder Zeit und in allen Anliegen zu gebrauchen. Zur Ehre und Lobe Gottes, zu Trost und Freude seiner Gläubigen itzo neulich geschrieben und hervor gegeben von Johann Preussen, Dienern der Gemeine Jesu Christi am Worte Gottes. Im Jahr 1657. Druckte es Erasmus Rösner zu Franckfurt an der Oder."

8 unbezeichnete Blätter Vorerinnerung und Unterweisung zum Gebrauche des Buches. Die Lieder selbst, deren Melodien mit einem Basse versehen sind, haben 470 Seiten, denen ein Verzeichniß von 5 Blättern folgt. Ihre Zahl ist CXCII; das Format klein Oktav.

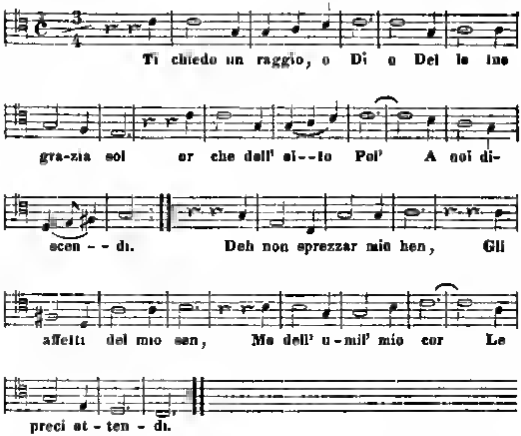
9) Ein Papier-Codex aus dem 17. Jahrhunderte im kleinen Folio von 187 Blättern. Er enthält ein Antiphonarium für alle Feste des Jahres de Tempore et de Sanctis, mit deutschen Choralnoten auf fünflinigen Systemen. Am Schlusse liest man: „Orate pro Scbriptrice (sic) vnum pater nr 7 Ave in vinis, post de profundis 1688 Sophie Agnes Fredemeñ."

10) „Corone di sacre Canzoni o Laude spirituali di più divoti Autori. In questa terza impressione notabilmente accresciute di materie, et arie nuove ad uso de pij Trattenimenti delle Conferenze. In Firenze, da Cesare Bindi. 1710. Per il Carlieri, all' Insegno. di S. Luigi. Con licenza de' Superiori."

In 12°. XXIV und 768 Seiten. Dieses, für eine Bruderschaft bestimmte Werk umfaßt eine sehr große Anzahl geistlicher Lieder mit Melodien ohne Begleitung, und dürfte in Deutschland an wenigen Orten zu finden sein. Hinter dem Titel beginnt die Vorrede mit der Ueberschrift: „Carlo Mario Carlieri a' benigni e divoti Lettori." Darauf folgen Avvertimenti sopra le Laude, e canto d'esse und noch andere sopra nleune note della Musica, und endlich der 1°. Indice (della Materie). Am Ende des Buches finden sich noch zwei andere Indici, nämlich einer delle Laude, che si contengono in questo libro, und ein zweiter delle Arie antiche, e moderni descritte sotto i nomi noti al volgo.

Ich erlaube mir hier eine Probe der in diesem Bande enthaltenen Melodien zu liefern, um den Freunden der Ton-

kunst zu zeigen, daß viele derselben auch für deutsche Gesangbücher brauchbar wären. Sie steht auf den Seiten 681–682 und hat die Ueberschrift: „Si chieda al bambino - Gieaù la sua Grazia.“



11) Schemelli's Musikalisches Gesangbuch ꝛc. Leipzig, b. Chr. Breitkopf. 1736. 8. (Siehe Becker's Choralsammlungen. Leipzig 1845, Seite 114, wo das Buch vollständig beschrieben wird.)

12) „Credo Corali a una, e due voci con l'Organo, as piace, dedicati agl' illustrissimi e reverendisaimi Signori Primicerio, Dignità, e Canonici della Perinsigne Basilica Collegiata di S. Petronio da D. Giuseppe Maria Caretti Mansionario di detta Basilica, e Accademico Filarmonico. In Bologna, nella Stamperia di Lelio dalla Volpe. MDCCXXXVII.“ Im großen Folio.

Das Werk hat 27 gedruckte Seiten. Die ersten vier Credo sind für eine, die übrigen für zwei Stimmen gesetzt.

13) „Himmlisch-Gesinnter Seelen, Himmel-Durchschallende Und Unsern Gott billich hoch verherrlichende Gebät-Musik ꝛc. Von Caspar Zollicofer, ꝛc. St. Gallen. Ge-

druckt bey Ruprecht Weniger. MDCCXXXVIII." gr. 8. (H. Becker hat dieses Werk in einem bereits angeführten Buche Seite 43 beschrieben.)

14) „Psalterio— Antiphonale Romanum da Tempore et Sanctis etc. Viennae Austriae, Typis Joannis Ignatii Heyinger. Anno M. DCC. XLII." Im großen Quart-Formate.. (Siehe die Beschreibung dieses Werkes in meinen Beiträgen. Cäcilia Bd. 22. Seite 112.)

15) „Neu verbesserte Uebersetzung der Psalmen Davids nach den üblichen Singweisen mit 4 Stimmen, herausgegeben von J. J. Sprengen, der Dichtkunst und griechischen Sprache öffentlichen Lehrer zu Basel. Basel, im Verlag bey Johann Jacob Flick. 1771."

Klein Octav von 468 Seiten und einem Blatte Verzeichniß der in dem Werke befindlichen 150 Psalmen.

Die Stimmen stehen untereinander und sich gegenüber.

Den Anhang bildet ein Werkchen mit folgendem Titel: „Auserlesene, theils alte, theils neue Fest- Nachtmals- und andere Gesänge zum Gebrauch der Kirche zu Mühlhausen. Nach den üblichen Singweisen mit 4 Stimmen. Basel, im Verlage des Johann Jacob Flick. 1771."

168 Seiten, ein Blatt Verzeichniß, und 16 Seiten Gebethe. Die Zahl der Lieder ist 119. (Vergleiche meine Beiträge in der: Cäcilia. Bd. 22. Seite 117, wo von dem erstern Werke die Ausgabe vom Jahre 1766 vorkommt.)

16) „Fünfzig und sechs neue Melodien, zu der zwoten Ausgabe Schelborns geistiger Liedersammlung, in Diskant und Baß aufs Clavier gestellt durch Christoph Rheneck. Memmingen, in Verlag bey Johann Christoph Diesel. 1780."

Im gr 8. 87 gedruckte Seiten.

17) „Hatott temetéskorra való Énekek. Mellyek most újra értelmessebbenn, tisztábbann, és magyobb vígyázással mint ennekelótte, egynehány ide tartozó 'Sóltarokkal és Kótákkal is megékesittevénn, Kibotsáttattok. Debreczenbann, Nyomtatta Csáthy György. 1811."

In 12°. 272 Seiten und 2 Blätter Register. Mit Melodien. Dieser Titel lautet in deutscher Sprache: „Lieder zu Leichenbegängnissen, welche jetzt neuerdings verständiger, reiner und mit größerer Sorgfalt, als bisher geschehen, auch mit einigen hierher gehörigen Psalmen und Noten geziert, herausgegeben worden. Debrezin, gedruckt bey Georg Czáthy. 1811."

(Fortsetzung folgt.)

Druck von Jan. Wirth in Mainz.

Beiträge zur Geschichte der Claviersonate

von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. P. Emanuel Bach.

Von

Immanuel Faisst.

Es ist unseres Wissens noch nirgends die geschichtliche Entwicklung der Sonate auch nur einigermassen vollständig dargestellt worden. Wie wichtig aber eine solche Darstellung für die Geschichte der Musik wäre, braucht wohl bei der anerkannt grossen Bedeutung jener Gattung von Instrumentalcompositionen keiner Auseinandersetzung. So wenig wir übrigens glauben, dass durch das Folgende, in welchem wir uns auf die Sonate in ihrer Anwendung auf das Clavier allein beschränken, die Geschichte dieser Kunstform bis auf den angegebenen Zeitpunkt erschöpft werde, so hoffen wir doch darin einen nicht uninteressanten Beitrag hiezu aus einer Zeit zu liefern, welche uns mit ihren ziemlich selten gewordenen Schöpfungen dieser Gattung ferne liegt. Ehe wir uns aber in die eigentlich geschichtliche Untersuchung einlassen, müssen wir uns näher darüber verständigen, welche Gattung von Compositionen mit dem Namen Sonate bezeichnet werden, welche andere ähnliche, sonst etwa auch ebenso benannte Gattungen dagegen davon ausgeschlossen bleiben sollen — was um so nöthiger erscheint, als in den früheren Zeiten jener Name keine bestimmt abgegränzte Bedeutung, und jener Begriff in der Praxis noch nicht die scharf ausgeprägte Gestalt gewonnen hatte, wie seit dem Ende des letzten und dem Anfange dieses Jahrhunderts.

Unser allgemeiner Begriff von der Sonate ist der einer Composition für ein oder mehrere Soloinstrumente,

welche aus mehreren selbständigen, aber unter einander zusammenhängenden und zu einem Ganzen zusammengehörigen Sätzen besteht. Hiemit sind schon solche Tonstücke ausgeschlossen, welche aus einem Satze bestehen, wie wir deren in früheren Jahrhunderten viele unter dem Namen Sonate, oder, bei kleinerer Ausdehnung, Sonatine, finden, und zwar theils als selbständige, für sich bestehende Instrumentalcompositionen (etwa was sonst Toccata heisst), theils als erste Sätze (sonst auch Präludien, Ouvertüren genannt) von grösseren Instrumentalcompositionen, oder als Introductionen (Ouvertüren, Intraden, Präludien, Sinfonien) zu Vokalcompositionen mit Begleitung. Dies ist die eine Seite, nach welcher hin wir den Begriff der Sonata abgränzen müssen. Auf der andern Seite stehen solche Instrumentalcompositionen, welche allerdings auch, wie die Sonate, aus mehreren Sätzen bestehen, sich aber doch nach Form und Wesen stark genug von dieser unterscheiden. Es ist dies die Gattung der Suite, welche auch den Namen Parthie und hin und wieder den der Sonate oder des Concerts führt. (*Brossard* in seinem im ersten Decennium des achtzehnten Jahrhunderts erschienenen musikalischen Wörterbuche führt diese Gattung unter dem Namen *sonata da camera* oder *dei balletti* auf, während er die eigentliche Sonate, wie sie damals für andere Instrumente als das Clavier, schon bekannter war, *sonata da chiesa*, Kirchensonate, nennt). Das Eigenthümliche der Suite ist bekanntlich, dass sie eine mehr oder minder grosse Anzahl (drei bis sieben) Tänze verschiedener in früheren Zeiten gebräuchlicher Arten, als *Allemande, Courante, Gavotte, Bourrée, Passecaglie, Sarabande, Passepied, Minuetto, Gigue* und andere, sämmtlich in derselben Tonart, zweitheilig und kurz, manchmal einen oder den andern mit einer Variation (*Double*) versehen, zu einem grösseren Ganzen zusammenstellt. Allerdings wird dieser Folge von Tänzen sehr häufig, besonders im achtzehnten Jahrhundert, ein Einleitungssatz, der Präludium, Ouvertüre, Sonate u. s. f. heisst, vorangeschickt, ja öfters folgt nach diesem

vor den Tänzen noch eine Fuge oder Fughette, dann und wann mischt sich auch unter die Tänze eine *Aria* oder ein *Adagio*; allein das Vorherrschende, die Hauptsache, sind doch die Tänze. Und dies ist nun auch das Merkmal, woran wir die Suite von der Sonata unterscheiden. Andere Merkmale, welche sonst schon als der Suite eigenthümlich dargestellt sind, treffen nicht allgemein zu: z. B. dass in der Suite die Aneinanderreihung verschiedener Sätze durch die freie Wahl des Componisten bestimmt werde, ist nur theilweise wahr, indem zu gewissen Zeiten gewisse Aufeinanderfolgen, ganz ständig oder wenigstens die regelmässigen waren; auch findet ja eine freie Wahl der Sätze bei der Sonata ebenso in grösserem oder geringerem Grade statt. Auch dass die Sätze der Suite bloss äusserlich aneinander gereiht seien, im Gegensatze zur Sonate, deren Sätze in innerlichem, ästhetischem Zusammenhange stehen, wird sich nicht behaupten lassen; denn wer wollte läugnen, dass z. B. in den geistvollen Suiten von Seb. Bach und Händel auch die in Tanzform stehenden Sätze einen tieferen Inhalt und Sinn haben, als den einer Tanzmusik, dass also auch zwischen den Sätzen der Suite ein höherer, als innerlich verbindender Zusammenhang statthaben könne, wie zwischen den Sätzen der Sonate, mit welchen jene die Verschiedenheit von Taktart, Tempo, Charakter gemein haben. Wir betrachten also das Vorherrschen von Sätzen in Tanzform als das charakteristische Merkmal der Suite im Unterschied von der Sonate, in welcher die Formen der vorherrschenden Sätze ausgebildeter, ausgeführter, und jedenfalls nicht von Tonstücken, welche fremdem Zwecke dienen, hergenommen sind.

Fragen wir nun nach den ersten Compositionen in der Gattung der Sonate, so zeigt sich, dass um die Mitte des siebzehnten Jahrhunders, oder etwas später, zum erstenmal solche Werke geschrieben worden sind *), und

*) Man bemerke wohl, dass hier von Sonaten nach dem oben festgestellten Begriff dieses Worts die Rede sei. Sonaten in

zwar für Streichinstrumente, Violine, Viole, Violoncell, in verschiedener Anzahl, vielleicht auch schon, wie später häufig, mit einem Blasinstrumente, der Flöte, verbunden, und meistens begleitet von einem bezifferten Basse, der auf dem Clavier gespielt wurde, so dass also dem letzteren jedenfalls keine selbstständige, concertirende Rolle zukam.

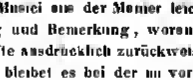
Solcher Werke existiren viele, besonders von dem berühmten Violinisten *Corelli*: sein erstes, 12 Sonaten für Violine, Bass und Clavier, erschien 1683. Doch ist er in keinem Falle der Erste, welcher in dieser Gattung schrieb. Es liegt uns von dem salzburgischen Capellmeister *Heinrich Biber*, der zu seiner Zeit allgemein unter die grössten Violinspieler und Componisten für sein Instrument gezählt wurde, ein Heft mit 8 Sonaten für *„Violino solo"* mit Begleitung eines bezifferten Basses vor, das schon im Jahre 1681 heraus kam, und aus dessen Vorrede sich ergibt, dass der Componist früher ähnliche Werke für mehrere Streichinstrumente herausgegeben hatte. Ohne uns hier näher auf dieses interessante Werk einzulassen, bemerken wir nur soviel über die Kunstform der Sonaten: den Kern bilden fast überall eine oder zwei Arien, kurze melodiöse Sätze, mit oft zahlreichen Variationen; die übrigen Sätze, *Allegro's, Presto's, Adagio's* u. s. f., bei denen nirgends eine regelmässige Anzahl und Folge ersichtlich ist, haben fast immer, in geringer Ausdehnung, eine höchst freie, ungebundene Form, fantasieartig, mehreremale in Nichts als in bunt bewegten Figuren der Violine über einem Orgelpunkte bestehend, dann und wann wohl auch in etwas festerer, mehr satzartiger Gestaltung, aber doch — was für unsere Zweke bemerkenswerth ist, ohne entschiedene Ausprägung einer bestimmten Form. Uebrigens nahern sich einige dieser Sonaten in so ferne der Suitenform, als an der Stelle einer Arie, eines *Adagio's, Finale's,* dann und wann einer oder der andere der oben erwähnten Tänze

einem Satze für verschiedene Instrumente kommen schon um den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts vor.

vorkommt. Die *Corelli*'schen Sonaten zeigen in der Form schon den Fortschritt, dass ihre Sätze meistens eine festere, weniger hin und her schwankende und zugleich eine ausgeführtere Gestaltung haben. Auch in der Folge der Sätze herrscht eine gewisse Regelmässigkeit. Wir haben an den uns bekannten Sonaten ausser solchen, welche reine Suitenform haben, hauptsächlich zweierlei sehr häufige Zusammenstellungen beobachtet: einmal vier Sätze, nämlich ein langsamer, ein schneller und wieder ein langsamer und ein schneller, sodann aber auch 5 Sätze, nämlich zu Anfang und in der Mitte je ein langsamer Satz, und nach dem einen von diesen beiden ein, nach dem andern zwei schnelle Sätze. —

Nach solchen Vorgängen nun war Johann Kuhnau, Seb. Bach's unmittelbarer Vorläufer im Cantorate an der Thomasschule zu Leipzig, der Erste, welcher die Form der Sonate auf das Clavier anwandte. Sein im Jahre 1695 zu Leipzig erschienenes Werk: „Johann Kuhnau's neuer Clavier-Uebung Anderer Theil etc." enthält neben sieben Parthien in Molltonarten, am Schlusse eine „Sonate aus dem B", von welcher der Componist in der Vorrede, seine Neuerung rechtfertigend, sagt: „Ich habe auch hinten eine Sonate aus dem *B* mit beygefüget, welche gleichfalls dem Liebhaber anstehen wird. Denn warumb sollte man auff dem Clavier nicht eben, wie auff andern Instrumenten, dergleichen Sachen tractiren können? da doch kein einziges Instrument dem Clavier die Pracedenz an Vollkommenheit jemahls disputirlich gemachet hat." Herr Organist C. F. Becker in Leipzig hat das Verdienst, in seiner Schrift: „Die Hausmusik in Deutschland, in dem sechszehnten, siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderte etc." (Leipzig, Fest. 1840) auf diese und die später anzuführenden Sonaten Kuhnau's hingewiesen zu haben; allein er hat dieses Verdienst zu gleicher Zeit sehr geschmälert durch mancherlei ungenaue und unrichtige Relationen, im vorliegenden, diese erste Sonate betreffenden Falle, besonders durch einen höchst

ungetreuen und nachlässigen Abdruck derselben in den Beilagen zu der angeführten Schrift (Seite 103 — 111) *).

*) Es verdient gewiss strengen Tadel, wenn Geschichtsforscher und Herausgeber alter Compositionen, wie das in neuer Zeit leider so oft geschieht, sich eine nachlässige Behandlung oder gar absichtliche, willkührliche Veränderungen an ihren Originalen zu Schulden kommen lassen. In dem Abdruck der fraglichen Sonate finden sich auf 9 Quartseiten nahe an 100 Abweichungen vom Original, wovon auf den 2 ersten Seiten allein beinahe 40. Der grösste Theil dieser Fehler besteht in Weglassung der sogenannten Spielmanieren, der Vorschläge u. dgl., deren eigenthümliche, aber sehr deutliche Bezeichnung im Original Herr Becker entweder in flüchtiger Betrachtung ganz übersehen, oder für zu unwichtig und gleichgültig gehalten hat, als dass er sich die Mühe hätte nehmen sollen, sie abdrucken, oder, was ganz leicht gegangen wäre, durch entsprechende neuere Bezeichnungen ersetzen zu lassen. Dass aber gerade bei Claviercompositionen aus jener und noch aus weit späterer Zeit die Spielmanieren keineswegs unwichtig und gleichgültig sind, ist bekannt und wird bestätigt durch die sorgfältige Erklärung, welche unser Componist in der Vorrede zum ersten Theile seiner neuen Clavierübung (Leipzig, 1689) von denselben gibt, mit der Schlussbemerkung: „Solches und dergleichen verursachet nicht wenig Grace, und lässt sich die Geschick- oder Ungeschicklichkeit eines Musici aus der Manier leichtlich verreihen“ — eine Erklärung und Bemerkung, worauf er in der Vorrede zu unserem Hefte ausdrücklich zurückweisst mit den Worten: „mit der Manier bleibet es bei der im vorigen Theile befindlichen Nachricht.“ Aber nicht allein die Weglassung dieser Spielmanieren, so wie mehrerer Triller, ferner Fehler in den Noten u. dgl., hat sich Herr Becker zu Schulden kommen lassen; noch auffallender beinahe ist es, wie er sich herausgenommen hat, nicht selten Versetzungszeichen anzubringen, wo im Originale keine stehen, und wo sie der Intention des Componisten entschieden entgegen sind: so versäumt er nicht, bei der gewöhnlichen Schlussformel des Basses  das es nach moderner Weise immer in *e* aufzulösen, ungeachtet er schon von Bach und Händel her wissen musste, wie sehr jene Form bei den älteren Componisten stehend und für sie charakteristisch ist; ebenso verfährt er mit den Versetzungszeichen

Wir halten es daher für nicht überflüssig, uns auf eine genaue Besprechung dieses Tonstücks einzulassen.

Die Sonate besteht aus fünf, oder, wenn wir die Wiederholung des ersten Satzes am Schlusse nicht mitzählen, aus vier Sätzen. Der erste Satz, *B-dur*, $^4/_4$-Takt, ohne Tempobezeichnung, dem Charakter nach ein mässiges *Allegro*, stellt ein Thema auf, in welchem sich ein rhythmisches Motiv, ♩ 7 ♪♪ 7 ♪ u. s. f., mit einer kurzen Achtelfigur gleichzeitig verbindet, und führt dasselbe ohne Beimischung irgend eines andern wesentlichen Moments, frei durch in 53 Takten, innerhalb welcher, ohne dass eine grössere Eintheilung stattfände, ein kurzer Abschnitt an den andern gereiht ist. Der Satz ist der Hauptsache nach vierstimmig, oft bloss dreistimmig, an einzelnen Stellen in Akkorden auch fünf- und mehrstimmig *); in der Regel stehen die Oberstimmen zusammen und der Bass für sich, einander in verschiedenartiger Stimmführung gegenüber. Die Modulation

in manchen andern Fällen ähnlicher Art, so dass sein Abdruck, diese und die obigen Fehler in Anschlag genommen, in manchen Theilen ein ganz entstelltes Bild der Sonate darbietet. Wenn das nicht historische Untreue, wenn das nicht Gewissenlosigkeit ist!

*) Kuhnau selbst spricht sich über diesen, für die Geschichte des Clavierspiels überhaupt nicht unwichtigen Punkt in der Vorrede zum zweiten Theile seiner neuen Clavierübung, an die Seite 133 citirten Worte sich anschliessend, so aus: „Ich nenne es (das Clavier), in Ansehung anderer (Instrumente), vollkommen, doch nicht gegen einer mit vielen Stimmen wohlgesetzten künstlichen Sonate, oder Concerte, weil man dasjenige, was sonsten viel Personen verrichten müssen, dasselbst nicht allezeit so, dass keine Stimme aussen bleibe, continuiren kan. Oder, so man ja mit der Continuation der Stimme stricte verfahren wollte, so würde viel gezwungenes mit unterlauffen, und die Annehmlichkeit in manchem Stücke sich verlieren. Gestalt ich gleichfalls, nach Anleitung berühmter Musiker, in den *Allemanden*, *Courranten* und *Sarabanden* bisweilen mit Fleiss mich etwas negligent erwiesen, eine Stimme erlassen, und hingegen anderswo eine neue mit ergriffen. Doch sind die Fugen mit 4en genau ausgeführt worden."

ist, wie sich erwarten lässt, einfach und doch durchaus nicht einförmig; bald Anfangs wird ein Schluss in *F-dur* gemacht; dann über *B* nach *Es* gegangen und hier geschlossen, hierauf über *C-moll* und *B-dur* in *G-moll* und hernach über *F-dur* in *D-moll* geschlossen, dann geht die Modulation über *B-dur, Es-dur, C-moll* nach *F-moll,* verwandelt aber diese Tonart auf dem Schlusse selbst in *F-dur,* schliesst nochmals in *F* und kehrt endlich zurück nach *B,* wo nach mehrfach wiederholten Schlüssen der Satz endigt. Bemerkenswerth ist, wie der klare, bestimmte Gang der Modulation und die rhythmische Gliederung in viele kürzere, einander entsprechende Abschnitte sich gegenseitig unterstützen und dem Tonstücke ein kräftiges, bei aller Freiheit und Ausführlichkeit gedrungenes Ansehen geben. Der zweite Satz, in Ton- und Taktart, wahrscheinlich auch in Tempo, dem ersten gleich, aber doch deutlich genug von ihm getrennt und nicht, wie Herr Becker will, als sein zweiter Theil anzusehen, gibt eine Fuge, deren Thema sich in laufenden Sechszehnteln bewegt, und die vom Eintritt der dritten Stimme an das rhythmische Motiv aus dem ersten Satze zum Hauptgegensatz nimmt. Die Fuge ist vierstimmig, aber meist blosa dreistimmig gehalten, und nicht streng geführt, sehr klar, fliessend, und dabei interessant; das Thema in seiner vollständigen und ursprünglichen Gestalt tritt im Ganzen zwölfmal nach einander, immer auf Tonika und Dominante, auf, das Uebrige, die kurzen Zwischensätze sind aus Veranderungen des Thema's, aus Figuren desselben u. s. w. gebildet; die Modulation geht in den 47 Takten der Fuge nicht aus *B* und *F-dur* heraus, ausser um *Es* einigemal zu berühren. Im folgenden, dritten Satze, *Adagio, Es-dur,* $^3/_4$-Takt, wird ein kurzes, aus wenigen Vierteln bestehendes Motiv in vier Stimmen 40 Takte lang durchgeführt; die Modulation bewegt sich immer zwischen *Es-dur* und *C-moll,* berührt nur einmal *As-dur* und macht den Schluss in *C-moll* mit dem *C-dur*-Dreiklang. Der vierte Satz endlich, *Allegro, B-dur,* $^3/_4$-Takt, führt ein kurzes Motiv in Viertelbewegung mit

meist drei, etlichemal vier Stimmen in 47 Takten polyphon durch, wobei die Modulation immer zwischen *B-dur* und *G-moll* hin und her geht, nur einmal *F-dur* kurz berührt. Nach diesem Satze stehen im Original die Anfangsakkorde des ersten Satzes mit den Worten *da capo*, was somit eine Wiederholung des ersten Satzes verlangt. Dies also die erste Claviersonate. Man kann nicht läugnen, dass in der Gestalt, welche die Sonate hier hat, deutlich der Keim zu dem liegt, wozu sie sich in mehr als hundert Jahren heraufgebildet hat. Die Form ist im Allgemeinen dieselbe, wie sie bei der jetzigen Sonate als die regelmässige anzusehen ist: zu Anfang und zu Ende Sätze in schneller Bewegung, ihnen gegenüber in der Mitte ein *Adagio*. Dass nun zu Anfang zwei Sätze in schneller Bewegung stehen, und dass an den Schluss durch Wiederholung des ersten Satzes wieder zwei solche zu stehen kommen, ändert im Wesentlichen Nichts, der Hauptzug jener Gestaltung, die wir als in der künstlerischen Vernunft natürlich begründet betrachten müssen, ist vorhanden. Was die Form der einzelnen Sätze betrifft, so weicht diese freilich von der jetzigen, welche sich durch lange Praxis als die wahre bewährt hat, bedeutend ab: nicht nur, dass in der vorliegenden Sonate geringere Ausführlichkeit stattfande — das mussten wir von einer Zeit, in welcher die Instrumentalmusik kaum erst angefangen hatte, selbstständig zu werden, ohne Weiteres von selbst erwarten —; aber es wird sich in jenen Sätzen auch nicht einmal die Anlage zur späteren Form erkennen lassen: überall nur ein Thema, und eigentlich (den fingirten Satz ausgenommen), nicht einmal ein Thema, nur ein Motiv, so kurz beinahe als nur irgend möglich, und dieses kurze Motiv ist einen ganzen Satz hindurch das allein herrschende; es kehrt immer, fast auf allen Stufen der Tonart, auf allen fremden Tonarten, welche die Modulation durchläuft, wieder, lässt keinen andern Gedanken, kaum eine andere Figur gegen sich aufkommen; einmal macht sich ein Moment desselben sogar noch in einem folgenden Satze geltend (im zweiten Satze Etwas von dem

Motiv des ersten Satzes). Aber kann uns das befremden? müssen wir es nicht vielmehr als natürlich, als in den Entwickelungsgesetzen des menschlichen Geistes nothwendig begründet ansehen, dass er auch in diesem Zweige seiner Lebensäusserung uns in den ersten Anfängen derselben einerseits durch die schöne, vernunftgemässe Gestaltung der Schöpfungen einen Blick in den in ihm liegenden Reichthum gönnt, eine Ahnung von der spätern unendlich weiten Entfaltung desselben erweckt, andererseits aber durch die starre Consequenz, mit welcher er an dem einmal Ergriffenen, so gering es auch wäre, festhält, durch den Mangel an mannigfaltiger und in dieser Mannigfaltigkeit doch einheitlicher Entfaltung seiner Kräfte, die Armuth und Niedrigkeit seiner jetzigen Entwicklungsstufe deutlich offenbart? Von demselben Gesichtspunkte aus haben wir es zu betrachten, wenn wir, bei allem ausseren, rein technisch musikalischen Zusammenhange der einzelnen Sätze untereinander, der sich, abgesehen von der Verwandtschaft der Tonarten, von der modulatorischen Ueberleitung aus einem Satze in den andern (vom dritten in den vierten), durch die Wiederaufnahme eines Theils aus dem Motive des ersten Satzes in den zweiten und durch die Wiederholung des ersten Satzes am Schlusse des Ganzen besonders deutlich ausspricht, doch nicht vermögen, ein höheres, geistiges Band, das alle Theile der Sonate umschlänge, einen innern ästhetischen Zusammenhang, die Einheit der Sonate als eines Kunstwerks, zu erkennen. Von demselben Gesichtspunkte aus wird es endlich anzusehen sein, wenn wir bei Betrachtung des Styls, der Schreibart der Sonate auf der einen Seite einen bedeutenden Reichthum an harmonischen Mitteln und eine grosse Gewandtheit in polyphoner Stimmführung antreffen, auf der andern Seite aber von freier (d. h. aus den Fesseln der Polyphonie befreiter), selbstständiger Melodie kaum eine Spur finden. Wie übrigens diese letztere Eigenthümlichkeit das natürliche Ergebniss des Entwicklungsganges ist, welchen die Musik überhaupt bis zu jener Zeit genommen hatte, brauchen

wir wohl nicht näher anzuführen. Der Umstand, dass die Entfesselung der Melodie von der Polyphonie in der Gesangsmusik dennoch bedeutend früher stattgefunden hat, erklärt sich einfach daraus, dass die Entwicklung der Musik überhaupt vom Gesang angefangen hat, und dass eine eigentlich selbstständige Instrumentalmusik erst seit dem siebenzehnten Jahrhundert (oder etwa seit dem Ende des sechszehnten) existirte; ebenso, wenn wir innerhalb der Instrumentalmusik selber den obengenannten Biber, und mehr noch *Corelli,* in ihren Violinsonaten in diesem Punkte viel weiter vorgerückt finden, als unsern Kuhnau In seiner ersten Claviersonate, so ist es ganz dem Wesen der Violine gemäss, dass sie als tonvolles und im Wesentlichen auf Einstimmigkeit angewiesenes Instrument sich die im Gesang errungene freie Melodie früher zu eigen mochte, als das Clavier, welches von Natur die Mehrstimmigkeit fordert und besonders in seiner damaligen Beschaffenheit sich weit eher zu polyphonen Darstellungen als zur Cantabilität eignen mochte. Und wenn endlich selbst in der Claviermusik schon vor Kuhnau eine freiere Melodie angetroffen wird, als in vorliegender Sonate, so ist zu erwägen, dass die leichten Formen und der mehr heitere Charakter der Tänze eine solche weit mehr begünstigten, als die Sonate, für welche vermöge ihres ernsten Inhalts die polyphone Schreibart eben in jener Zeit als die vorzugsweis wahre erscheinen musste, wie denn Kuhnau selbst, in der Vorrede zu einem spoteren Werke („Frische Clavierfrüchte etc." 1696.), es als einen besondern Vorzug der Sonaten vor den Parthien geltend macht, dass man „formale Fugen darin antreffe."

Soviel zur Erklärung des Wesens jener ersten Claviersonate.

Kuhnau fand, wie mit seinen andern Claviercompositionen, so besonders auch mit seiner Sonate Allem nach eine sehr günstige Aufnahme. Wir finden schon im nächsten Jahre ein neues Werk (des kurz vorhin mit seiner Vorrede citirte) von ihm, und zwar eines, das ausschliesslich

Sonaten enthält, herausgegeben. Es führt den Titel: „Johann Kuhnau's ene frische Clavierfrüchte, oder sieben Suonaten, von guter Invention und Manier, auff dem Claviere zu spielen. Dresden und Leipzig 1696“ (spätere Auflagen 1710 und 1724). Der Verfasser erwähnt im Vorwort, dass er bei seinem vormaligen Handel mit den beiden Theilen seiner Clavierübung schon so viel habe merken können, dass man von den Früchten, die ihren Geschmack nach seiner schlechten Invention auf dem Claviere, und sonsten in der Musik haben, nicht eben einen allzugrossen Eckel empfinde; sowie, dass unterschiedene Liebhaber nach diesen frischen Clavierfrüchten so fleissige Nachfrage gehalten haben. Das Vorwort enthält noch einiges Bemerkenswerthe: der Componist erinnert zunächst an die früher erklärten Spielmanieren, welche, „als der Zucker, der die Frucht versüsset“, in diesen Sonaten, wo er sie immer vorgeschrieben, von selbst angewendet werden sollen; sodann rechtfertigt er sich wegen „mancher Sätze und Gänge, welche mit den Regulen der alten Componisten wenig überein zu kommen scheinen“, aber auch nur scheinen, indem in ihnen vielmehr nach dem Beispiel guter, neuer Autoren, ohne Fehler gegen die Regeln der Alten zu begehen, bloss die „schlechte und natürliche Vermischung der Consonantien und Dissonantien gleichsam unter denen oratorischen Figuren vernunftmässig versteckt“ werde. Nach einer Bemerkung über die Freiheit, die er sich in der Anwendung von mehr oder weniger Stimmen genommen (ähnlich wie die in der Note zu Seite 135 angeführte), gibt er die interessante Mittheilung: „ich habe diese sieben Suonaten in einer Hitze, wiewohl auch neben meinen andern Verrichtungen *), hingeschrieben, dass ich jeden Tag eine verfertiget, und also dieses Werk, welches ich des Montags in einer Woche angefangen, den nechstfolgenden Montag der andern Woche darauf beschlossen habe. Solches erinnere ich zugleich mit

*) Er war nämlich, wie er sich selbst unterzeichnet, „*juris practicus* und Organist zu St. Thomas.“

zu dem Ende, dass sich Niemand eine grosse Rarität dabei versprechen solle. Wiewohl man sehnet sich auch nicht allemahl nach etwas seltsames: Wir essen ja öfters Kraut und Ruben, oder andere auff unsern Aeckern gewachsene schlechte Früchte, mit so grosser Lust, als die von weitem hergebrachten kostbaren Granat-Aepfel. Es haben zwar etliche Liebhaber der Musik ein so verleckertes Maul, dass ihnen nichts mehr ansteht, als was etwa nach dem Italienischen oder Französischen Erdreiche schmecket." Und nun polemisirt er gegen die, wie es scheint, zu allen Zeiten bei der grossen Menge auch in der Musik herrschende deutsche Unsitte, „was frembdes, bloss darumb, weil es ausländisch ist, immer höher zu æstimiren", während doch, wie er sagt, „man nunmehro auch in Teutschland fast so gute musikalische Früchte finden durfte, als diejenigen sind, welche in dem Welschen Climate wachsen; zu geschweigen, dass die Natur unsers Felder mit vielen Früchten gesegnet hat, worau die Ausländer einen Mangel leiden." Endlich schliesst er mit einer von starkem Selbstvertrauen zeugenden Verwahrung vor unberufenen, oder eigentlich vor allen und jeden Tadlern.

Was nun diese 7 Sonaten anbelangt, so finden wir in denselben erfreulicher Weise ganz unzweideutige Fortschrittte, sowohl rücksichtlich der Form, als des Gehalts. In letzterer Beziehung besonders ist es auffallend, wie fast alle diese Sonaten die erste an Geist weit übertreffen, wie sich in ihnen erst Kuhnau recht als einen Componisten zeigt, der gewiss zu den bedeutendsten seiner Zeit gezählt werden muss. Es herrscht in den meisten derselben eine Energie, Keckheit und Frische, und wiederum eine Anmuth, ja selbst eine Tiefe des Gefühls, wie man sie für jene Zeit, besonders von Instrumentalcompositionen, kaum erwarten sollte. Um jedoch nicht zu ausführlich zu werden, geben wir über diese Sonaten nur das Hauptsächlichste, und vorzüglich das durch seine Neuheit Bemerkenswerthe an. Die Sonaten bestehen sämmtlich theils aus 5, theils aus 4 Sätzen, also nicht, wie Becker (a. a. O. Seite 37) sagt, alle aus 3 Sätzen,

man müsste denn nur da oder dort ganz willkührlich zwei Sätze, die deutlich getrennt sind, etwa ein *Allegro* und ein *Adagio*, oder eine *Fuga* und eine *Aria*, zusammen als einen Satz nehmen wollen, was Becker zu thun scheint, nur um gerade drei Sätze heraus zu bringen, weil die Grundgestalt unserer Sonaten eine dreisatzige ist. Allein warum sollen wir uns scheuen zu sagen, dass die ersten Sonatencomponisten hierin von uns abwichen, dass sie, anstatt einfach *Allegro, Adagio* und *Allegro* einander gegenüber zu stellen, gerne diese Entgegenstellung verdoppelten, d. h nach dem zweiten *Allegro* noch einmal ein *Adagio* und wieder ein *Allegro* setzten, oder dass sie statt eines *Allegro's* zwei nach einander aufführten, und was dergleichen mehr ist – was sie gewiss, wenn auch unbewusst, thaten, um, bei der geringern Ausführlichkeit und Kraft der einzelnen Sätze, dem, was sie in diesem oder jenem Satze oder auch in der ganzen Composition aussprechen wollten, doch durch Wiederholung, aber in anderer Art, den gehörigen Nachdruck zu geben. In der ersten Sonate nun, in *G-moll*, enthält der erste Satz, dem Charakter nach *Allegro*, im $^4/_4$-Takt, innerhalb 32 Takten, die Durchführung eines kurzen, aber energischen Gedankens, dem ein bewegter Gegensatz gegenüber tritt, in freier Polyphonie, bei der hauptsächlich die Oberstimmen und der Bass sich geltend machen, im Wesentlichen drei- und vierstimmig, mit Modulation durch *B-dur*, *C-moll* und *Es-dur*; der zweite Satz, ein 10 Takte langes *Adagio* im $^4/_4$-Takt ist bereits ganz homophon, die einfach akkordisch sich bewegenden Unterstimmen tragen eine bewegtere, ausdrucksvolle Melodie mit deutlich unterscheidbarem Vorder- und Nachsatz; der Satz steht in *B* und berührt *F*; der dritte Satz, *Allegro*, $^4/_4$, führt ein figurirtes Motiv, in 30 Takten, wieder hauptsächlich zwischen Oberstimme und Bass, in leichter Polyphonie durch, und geht mit der Modulation von *B-dur* aus nach *F-dur*, *G-moll* und *Es-dur*, schliesst aber (wie alle Sätze, bei denen wir nicht das Gegentheil bemerken) in seiner Tonika. Der vierte Satz,

wahrscheinlich etwa *Andante*, $^3/_1$-Takt, besteht aus zwei kurzen Theilen von 19 und 13 Takten, deren erster mit *Es-dur* beginnt und einen Halbschluss in *C-moll* macht, während der zweite wieder in *Es-dur* anfangt, nach *G-moll* geht und hier, in den nächsten Satz einleitend, einen Halbschluss macht, jeder Theil mit Repetition; der Satz enthalt die Durcharbeitung von zwei kurzen, zusammenhängenden Motiven durch vier Stimmen, in ganz ähnlicher Art, wie der dritte und vierte Satz der im Jahr 1695 herausgegebenen Sonate. Man könnte geneigt sein, diesen Satz wegen seiner modulatorischen Ueberleitung mit dem folgenden, der auch gleiche Taktart hat, zusammen als einen zu betrachten; allein der funfte Satz hat einen ganz verschiedenen Inhalt und seinem Charakter nach anderes, schnelleres Tempo (welches beidemal nicht bezeichnet ist): er ist eine kurza, 57 Takte umfassende, Fuge in *G-moll*, in der neben dem Thema auch der Gegensatz beibehalten und durchgefuhrt ist, durchaus bloss mit 3 Stimmen, bis auf die letzten 8 Takte, welche vierstimmig gehalten sind; die Modulation geht durch *G-moll*, *F-dur*, *B-dur* und *C-moll*. Das Neue, was wir in dieser Sonate finden, ist, abgesehen von der Folge der Sätze, einmal, dass im ersten Satze das Thema schon grössere Bedeutung hat, nicht mehr bloss ein unselbstständiges Motiv, sondern ein eigentliches Thema ist, das in seinem Verlauf nach wenigen Takten einen satzformigen Abschluss gewinnt; sodann, dass die Form des vierten Satzes durch die Scheidung in zwei Theile eine feste Construction bekommt — ein Ansatz zu einer später mehr ausgebildeten Form der langsamen Sätze, welcha wir zweitheilige Liedform nenaen; endlich, dass sich im zweiten Satze, wenn auch kurz, doch entschieden eina freia Melodie geltend macht. Die ganze Sonate ist interessant und gehaltvoll, am meisten der erste, zweite und letzte Satz. — Aehnlich in Form und Styl sind nun auch die folgenden Sonaten geschrieben: das Meiste ist entweder eigentlich fugirt, oder (wo wir Nichts bemerken) in freier, leichter Polyphonia gehaltan, die Mo-

dulation, wie bisher, fast überall einfach u. s. w.; aber es zeigen sich auch Ansätze zu neuen Formen und zu freierer, mehr homophoner Schreibart. Die zweite Sonate, in *D-dur*, hat wieder 5 Sätze: der erste, ein *Allegro* ohne Tempobezeichnung im $^4/_4$-Takt, ist besonders werthvoll; der zweite, *Molto Adagio*, $^4/_4$, mit untermischten schnellen Figuren (*molto presto*) hat kurze fantasie- oder introductionsmässige Form und neigt sich dadurch sehr zur Homophonie; er beginnt in *H-moll* und schliesst in *D-dur*; der dritte Satz, etwa *Allegretto* oder *Allegro*, $^6/_8$, in *D*, ist sehr lebhaft und frisch bewegt; der vierte Satz, *Adagio*, $^3/_4$, ganz kurz, beginnt in *G-dur* und schliesst in *E-moll* mit dem harten Dreiklang; der fünfte endlich, wahrscheinlich *Allegro*, $^3/_4$, fängt in *E-moll* an und endigt in *D-dur*. Bemerkenswerth ist hier die Ungebundenheit, mit welcher hier 3 Sätze, und sogar der letzte, in verschiedenen Tonarten anfangen und schliessen. Dritte Sonate, in *F-dur*. Der erste Satz macht sich durch sein umfangreicheres und fest geformtes Thema und durch seine grössere Ausdehnung bemerkenswerth; der zweite Satz, wieder in *F*, ist eine „*Aria*“, ein Lied, etwa *Andante*, mit zwei 8 Takte langen Theilen, deren erster in *C* schliesst, ganz regelmässige zweitheilige Liedform, aber nicht, wie man besonders bei einer „*Aria*“ vermuthen sollte, durchweg mit deutlich abgesonderter und frei hingestellter Melodie, sondern, im ersten Theile wenigstens, ziemlich polyphon gearbeitet, übrigens sehr anziehend; der dritte Satz, ebenfalls in *F*, ist eine sehr interessante Fuga mit beibehaltenem Gegensatz; der vierte Satz, *Aria*, in *D-moll*, hat regelmässige dreitheilige Liedform, oder, wenn wir wollen, die Form des Rondo's mit einem Nebensatz: nämlich der erste Theil gibt in 20 Takten einen Satz ohne grössere, scharf gesonderte Abschnitte, mit Schlus in *D-moll*, der zweite Thail, 10 Takte, bringt in *F* von einer neuen Periode den Vordersatz, der in *C* wiederholt wird, und hierauf in *F* einen Nachsatz, der in *A-moll* wiederholt wird und mit dem

A-dur-Dreiklang schliesst; der dritte Theil, 24 Takte, ist die wörtliche Wiederholung des ersten bis auf den kaum merklich veränderten Schluss mit dem Schluss-Accord in *Dur*. Das Hauptthema gestaltet sich zu Anfang und zu Ende noch polyphon, der Satz des zweiten Theils dagegen ist rein homophon, das Ganze mit schöner, edler Melodieführung; übrigens wird weder der erste Theil, noch der zweite und dritte zusammen, wie es sonst bei der Liedform häufig ist, wiederholt. Der letzte Satz, in *F*, Allem nach *Allegro*, im $^6/_{16}$-Takt, spielt sehr weitläufig in vielen aneinandergereihten kurzen Abschnitten mit der harmonischen Figuration einiger Accordfolgen, welche abwechselnd bald in diese, bald in jene Stimme, oder auch in zwei zugleich gelegt ist; es ist reine Homophonie, nur dass die Hauptrolle nicht immer derselben Stimme zugetheilt ist; aber in dieser Hauptrolle herrscht das harmonische und rhythmische Element so sehr vor, dass wir von einer Melodie dabei nicht sprechen können; es ist die eigentliche Präludien-Schreibart und Form, in leichter, flüchtiger Weise gehalten. Vierte Sonate, in *C-moll*. Hier bietet uns gleich der erste Satz, *Vivace*, $^4/_4$-Takt, eine eigenthümliche Form dar, die wohl näherer Betrachtung werth ist. Der Satz theilt sich ganz deutlich in vier Theile. Das Thema des ersten Theils ist eine kräftig ausgesprochene Melodie von scharf markirtem Rhythmus, mit untergeordneter Begleitung der übrigen Stimmen; es besteht aus Vorder- und Nachsatz, deren jeder $1\,^1/_2$ Takte umfasst und zu verschiedenen Malen wiederholt wird: zuerst tritt der Vordersatz auf mit der Melodie in der Oberstimme, dann zugleich derselbe ganz unverändert mit der Melodie im Alt eine Octava tiefer, hierauf wieder wie Anfangs, und jetzt erst der Nachsatz, auf der Tonika schliessend, mit der Melodie ebenfalls in der Oberstimme; nun folgt aber noch einmal der Vordersatz mit der Melodie im Alt, dann zugleich auch der Nachsatz ebenso, und endlich noch der Nachsatz mit der Melodie im Discant — dies der ganze, aus 11 (eigentlich $10\,^1/_2$) Takten bestehende erste Theil.

Der zweite Theil setzt mit einem Sätzchen, das dem Vordersatze des ersten Thema's rhythmisch fast ganz gleich, melodisch sehr ähnlich und offenbar aus ihm hergeleitet ist, auf *Es-dur* ein, wendet sich mit einer modificirten Wiederholung desselben auf die Dominante von *G-moll*, und stellt hier ein anderes aus dem ersten Thema abgeleitetes Motiv auf, das verschiedentlich wiederholt und zweimal zum Schlusse auf *G-moll* geleitet wird (Alles dies homophon); hiermit schliesst der zweite, 11 Takte umfassende Theil, dessen Repetition vorgeschrieben ist. Der dritte Theil bringt in *C-moll* wieder ein anderes, aber ebenfalls aus dem ersten Thema genommenes Motiv, führt es in mehr polyphoner, doch einfacher Weise ganz kurz durch und schliesst frei in *Es;* das Gleiche wird wiederholt mit Verdoppelung des Schlusses, zusammen $9\frac{1}{2}$ Takte. Der vierte Theil endlich ist die wörtliche Wiederholung des ersten Theils, mit Veränderung des weichen Dreiklangs am Schlusse in den harten. Dieser Umstand, dass der erste und letzte Theil sich völlig gleichen und in sich vollkommen abgeschlossen sind, sowie der, dass der zweite und dritte Theil nicht jeder für sich, wohl aber beide zusammen ein modulatorisch abgerundetes Ganzes bilden, auch dass sie einander in der Construction so ähnlich sind und dass sie ihrem Inhalte nach beide zum ersten Theile in demselben Abhängigkeits-Verhältniss stehen: alles dies wird uns darauf leiten, den ersten Theil als die eine, und zwar als die Hauptmasse, den zweiten und dritten Theil aber zusammen als die andere, Nebenmasse, anzusehen. Was haben wir nun hiermit für eine Form? Ohne Weiteres mit einem Worte wird sich dies nicht angeben lassen. Halten wir uns zunächst daran, dass die zweite Masse in zwei repetirte Theile zerspalten ist, welche zwischen der Hauptmasse und ihrer Wiederholung stehen, so werden wir daran erinnert, wie so häufig, z. B. in Märschen, Tänzen, in den Menuetten oder Scherzo's der Sonaten etc. regelmässig, zwei in sich abgeschlossene Sätze in Liedform nach einander aufgestellt werden, und nach dem zweiten

(dem *Trio*) die Wiederholung des ersten folgt. Eine ähnliche Form haben wir allerdings auch hier. Allein wir könnten uns daran stossen, dass der erste Satz nicht auch aus zwei Theilen bestände, wie der zweite. Sollen wir daher vielleicht eher an Rondoform denken? Die erste Masse wäre dann der Hauptsatz, die zweite der Nebensatz, und zwischen diesen beiden ist nicht eben eine so genaue Gleichmässigkeit erforderlich. Aber wir haben noch immer das Verhältniss ausser Augen gelassen, in welchem die erste und die zweite Masse ihrem Inhalte nach zu einander stehen: der Inhalt der zweiten Masse ist aus dem der ersten hergeleitet, dieser zeigt sich in jenem nur gleichsam von andern Seiten, aus andern Gesichtspunkten; wir können sagen: der Inhalt der zweiten Masse wird in der ersten verarbeitet. Und damit werden wir dann an eine dritte Form erinnert, an die Sonatenform, d. h. wie wir es hier verstehen, an die Form, welche den meisten Sätzen der Sonaten (auch Sinfonien, Quartette etc.), jedenfalls ihren ersten Allegro-Sätzen eigen ist. In dieser Form werden nämlich, wie bekannt, zuerst in der Regel zwei Thema nacheinander, in früheren Werken aber meistens bloss ein einziges Thema aufgestellt, im zweiten Theile folgt dann die sogenannte Durcharbeitung und zuletzt die (modificirte) Reprise des ersten Theils. So würde hier die erste Masse den ersten Theil und seine Reprise, die zweite Masse aber die Durcharbeitung bilden. Freilich ist es aber eine nicht zu übersehende Abweichung unseres Satzes von der Sonatenform, einmal, dass der Hauptsatz, abgesehen von seiner Kürze (welche wir natürlich finden werden), sich modulatorisch so bestimmt und ohne Hinweisung auf etwas weiter Folgendes abschliesst; ferner, dass auch die als Durcharbeitung angenommene Masse sich an ihren beiden Enden so entschieden abtrennt, dass sie in sich selbst eine so feste modulatorische Abrundung und eine so klar gegliederte, ganz liedförmige Construction hat, sowie dass ihr Inhalt bei aller Verwandtschaft mit dem Inhalt des ersten Theile, bei aller Abhängigkeit von ihm,

doch in keinem Moment, auch nicht im kleinsten, geradezu identisch mit jenem ist, vielmehr denselben wesentlich umgestaltet, zu einem andern macht. Diese Lockerheit der Verknüpfung, diese blosse Aneinanderreihung von Theilen, die sich offenbar jeder für sich als selbstständig geltend machen wollen, leitet uns also doch wieder zurück auf die Rondo- und auf die Liedform, und wenn wir Alles zusammen in Erwähnung bringen, so haben wir hier eben nicht eine von diesen drei verschiedenen Formen, sondern alle drei, Lied-, Rondo- und Sonaten-Form, mit- und in einander, den Keim, in welchem sie alle noch ungeschieden und unentwickelt enthalten sind; wir haben gleichsam in einem Embryo zwar die Anlage zu allen dreien, aber, eben weil es ein Embryo ist, ihre specifischen Eigenthümlichkeiten noch vermischt und verwischt. Gewiss ein merkwürdiger Beleg dazu, wie auch im Gebiete der Tonkunst die Entwicklung des Geistes ganz in der seiner Natur gemässen Weise angelegt ist. Wir machen in Bezug auf diesen Satz nur noch auf seine fast durchaus homophone Schreibart aufmerksam und gehen weiter. Der zweite Satz unserer Sonate, ein *Adagio*, das in *As-dur* beginnt und in *C-moll* mit dem harten Dreiklang schliesst, ist homophon, aber mit starker Beimischung von Polyphonie, ohne feste und bestimmte Construction. Der dritte Satz ist eine sehr interessante Fuga, wieder mit beibehaltenem Gegensatze, in *C-moll*, mit dem harten Dreiklange schliessend, in schneller Bewegung. Der vierte und letzte Satz, etwa *Allegro, moderato*, führt zwei Themata oder eher Motive, die zu Anfang gleich nacheinander aufgestellt werden, in freier Polyphonie, theils abwechselnd allein, theils verbunden, durch; er ist in viele kleinere Abschnitte gegliedert, gegen das Ende aber in mehr continuirlicher Polyphonie fortgeführt; er beginnt in *Es-dur* und schliesst in *C-moll*, aber (wie es bei Kuhnau noch Regel ist) mit dem harten Dreiklange. In der fünften Sonate, *E-moll*, ist der erste Satz ziemlich kurz, präludienmässig, in mässig langsamen Schritten, gehalten; der zweite ist eine Fuga

mit beibehaltenem Gegensatz, länger als sonst und kunstvoller, mit starker Anwendung der Verkehrung von Thema und Gegensatz, aber fliessend, wie immer, und steht abermals in *E-moll;* der dritte, etwa ein *Allegro moderato,* stellt zuerst ein homophones Motiv und dann in unmittelbarem Anschluss einen, zu leichter Polyphonie bestimmten, bewegteren Gang auf; beide werden so in verschiedenen Tonarten nacheinander vorgeführt, das Ganze beginnt und schliesst in *G-dur,* hat aber einen fremden Anhang, der auf die Dominante von *E-moll* führt; daran schliesst sich endlich der vierte Satz, in langsamem Tempo; die Form ist die eines zweitheiligen Liedes mit Wiederholung beider Theile. der erste, in *E-moll* beginnend und in *G-dur* schliessend, hat eine kurze, fugenmässige, aber sehr freie und klar gegliederte Durcharbeitung eines Thema's, der zweite setzt in der Grundtonart mit dem Thema in der Verkehrung ein und führt diese in ähnlicher Weise durch — eine auch sonst häufige und bei Kuhnau selbst in den Giguen fast regelmässige Form. Merkwürdig ist im zweiten Theile, besonders am Schlusse, die Modulation durch eine damals ungewohnte Keckheit und durch überraschende Harmoniefolge: von *E-moll* aus wendet sich dieselbe nach *A-moll* und macht hier einen Schluss, dann ergreift sie *D-moll,* von da aus geht sie unzusammenhangend und rasch über *C-dur* und *A-moll* nach *E-moll* und *G-dur,* jetzt von Accord zu Accord über *B-dur, G-moll, D-moll, B-dur* nach *F-dur,* und von da mit einem Schlage nach *E-moll* zurück, in diesen Harmoniefolgen:

| | | |

aben reich ausgeführt und daher ermüdend. Der zweite Satz ist seinem Charakter nach etwa ein *Andante*, homophon, mit erneter, edler Melodie, welche durch die harmonische Begleitung mit dem sinnig in der Gegenbewegung gehenden Basse sehr gehoben wird, übrigens ziemlich kurz, ohne grössere rhythmische Theilung, in *Es-dur* anfangend, in *B-dur* schliessend. Der dritte Satz, *Vivace* in *B-dur*, ist eine Doppelfuge, in welcher beide Themen zuerst allein (aber beide gleich von Anfang an mit Begleitung) und im weitern Verlauf abwechselnd, verbunden, theilweise u. s. f. durchgeführt werden *); das Ganze ist dem leichten, anmuthigen, scherzenden Charakter der Themen gemäss frei und leicht, aber geistreich und schön ausgeführt. Der vierte Satz, seinem Charakter nach ein *Allegro mo-*

*) Becker (a. a. O. Seite 37) führt das erste Thema dieses Satzes, den er unbegreiflicher Weise den Schlusssatz der Sonate nennt, als einen für Kuhnau ehrenvollen Beweis seiner Erfindungsgabe an, indem er dieselbe mit dem Thema von Mozart's Terzett in der Zauberflöte: „Drei Knäbchen etc.“ zusammenstellt und für eines und dasselbe mit diesem erklärt. Allerdings sehen die beiden Sätze so, wie sie Becker citirt, einander sehr ähnlich: die Oberstimmen gleichen sich bis in die Mitte des dritten Taktes vollkommen und von da an wenigstens im Allgemeinen, die Unterstimme hat in beiden dieselbe harmonische Grundlage, ist aber verschieden figurirt, bei Kuhnau melodisch, bei Mozart harmonisch. Dieser Unterschied wird aber dadurch zu einem ganz wesentlichen und schlagenden, dass bei Kuhnau jene Unterstimme ganz für sich das Thema, die Melodie ist, und von den an und für sich bedeutungslosen Oberstimmen bloss einfach harmonisch begleitet wird, während bei Mozart gerade die Oberstimmen mit ihrer Melodie und ihrem Rhythmus (den Becker ganz ausser Acht gelassen und in seinem Citat der Stelle verwischt hat) das Wesentliche sind, die Unterstimme aber bloss untergeordnet begleitet. Becker hat also gerade das, was eben jenes Sätzchen von Kuhnau zum Thema macht, und seine Stellung zum ganzen Tonstück gar nicht in Anschlag genommen. Er scheint überhaupt jene Sonate, wie alle andern von Kuhnau, bloss oberflächlich angesehen zu haben.

derato, $^3/_2$-Takt, in *G-moll,* erinnert uns durch seine Form sehr deutlich an den ersten Satz der vierten Sonate: das Thema ist ein fünf Takte langes Sätzchen, das einen Halbschluss auf der Dominante macht, homophon, doch mit beiläufig sich ergebenden Imitationen der Melodie in den zwei Unterstimmen (das Ganze ist fast durchweg dreistimmig); nach jenem Halbschlusse wiederholen sich die zwei ersten Takte im Grundtone, dann aber zweimal das ganze Thema in der Dominante, *D-moll,* worauf zwei Takte Nachsatz mit *D-dur* schliessen — dies der erste Theil. Nun folgen zwei kleine, zu repetirende, 6- und 8-taktige Theile, die wir sogleich als zusammengehörig und den zweiten Theil bildend erkennen: er beginnt mit *B-dur* und macht mit seiner ersten Hälfte einen Halbschluss auf der Dominante von *G-moll,* setzt dann wieder in *B-dur* um und schliesst nach Berührung der Unterdominante vollkommen ebenfalls in *B;* der Inhalt des zweiten Theils ist eine etwas mehr polyphone, sonst aber wenig abweichende Darstellung des Thema's, wobei in der ersten Hälfte des Theils der Bass, in der zweiten die beiden Oberstimmen vorherrschen. Der dritte Theil endlich ist eine modificirte Wiederholung des ersten: das Thema, vorn um einen Takt erweitert, tritt in der Tonika auf, seine zwei letzten Takte werden wiederholt und nun sogleich der oben erwähnte Nachsatz von zwei Takten mit vollkommenem Schlusse in *G-moll* angehangt; dann aber folgt dasselbe, nur mit etwas bereicherter Umkehrung der Oberstimmen und geringen sonstigen Veränderungen, noch einmal, mit hartem Dreiklang am Schlusse. Die Aehnlichkeit dieser Form mit der des erwähnten früheren Satzes leuchtet ein: wir haben in beiden einen ersten und letzten Theil, die sich im Wesentlichen gleichen, und einen mittlern Theil, der liedförmig in zwei Reprisen getheilt und modulatorisch in sich abgeschlossen, den Inhalt des ersten Theils verarbeitet; der anscheinend geringe, aber doch bedeutungsvolle Unterschied ist nur der, dass einmal der erste Theil sich nicht so selbstständig darstellt, sondern in einem fremden Tone,

der Dominante, schliesst, also auf etwas Folgendes hinweisst; dass sodann der zweite Theil sich enger an den Inhalt des ersten anschliesst, gar keine eigentliche Veränderung mit ihm vornimmt, sondern ihn bloss und im eigentlichen Sinne verarbeitet, und endlich, dass der dritte Theil, weil er in der Tonika schliessen muss, nun vom ersten Theile mehr abweicht, zunächst modulatorisch, in Folge dessen aber auch in einzelnen Zügen seines Inhalts. Hiedurch ist jetzt eine mehr zusammenhängende und einheitliche, und zugleich andererseits wieder eine mannigfaltigere Gestaltung gewonnen, es ist ein weiterer Schritt zur Erreichung der Sonatenform geschehen, wobei aber besonders der zweite Theil mit seiner gegen das Vorangehende und Folgende abgeschlossenen Modulation, sowie mit seiner inneren Construction noch sehr stark an die niedrigeren Formen, an die des Lieds und des Rondo's, erinnert. Auf diesen vierten Satz der Sonate folgt zum Schluss noch eine Wiederholung des ersten Satzes, der *Chaconne*. In der siebenten Sonata, in *A-moll*, ist der erste Satz eine freie Fuge, von vornherein begleitet; der zweite ist ein *Adagio*, in freier Polyphonie, an der übrigens der Bass fast gar keinen Antheil nimmt, ohne irgend einen klaren rhythmischen Abschnitt fortlaufend; es beginnt in *A-moll* auf der Dominante und schliesst mit *A-dur*; der dritte Satz ist eine eigentliche Fuge, wieder mit beibehaltenem Gegensatz, ebenfalls in *A-moll*; im vierten, wahrscheinlich *Allegro*, der in *C-dur* anfängt und in *A-moll* mit dem harten Dreiklang schliesst, sind drei kurze Motive, die zwei ersten zusammen mit dem dritten abwechselnd, in leichter Polyphonie weitläufig und daher ziemlich ermüdend durchgeführt; überhaupt leidet die ganze Sonate, den ersten Satz ausgenommen, an Trockenheit.

Vier Jahre nach dem Erscheinen dieser Sonaten trat unser Kuhnau abermals mit einem ähnlichen Werke hervor, das den Titel führt: „Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien, in 6 Sonaten, auff dem Clavier zu spielen etc." (Leipzig, 1700). Es lässt sich schon aus

dem Titel schliessen, dass dies keine eigentlichen Sonaten sind, wenn auch die Folge mehrerer Sätze von verschiedenem Tempo und verschiedener Form ihnen ein ähnliches Aussehen verleiht. Die Composition hat sich hier einen bestimmten Gegenstand zur Schilderung vorgesetzt, wird also auch von der Beschaffenheit dieses Gegenstandes abhängig sein. Schon die Anzahl und Folge der Sätze kann keine Regelmässigkeit haben: wir finden daren in einer Sonate drei bis acht, und in verschiedenster Zusammenstellung und Mischung von *Allegro*'s, *Adagio*'s u. s. f. Ebenso muss sich die Form und der Styl der einzelnen Satze nach dem richten, was sie gerade darzustellen haben: daher kommen hier die verschiedensten Formen in bunter Anwendung vor, Fugen und andere Formen strengerer und freierer Polyphonie, selbst figurirte Choräle, ferner Lieder, Tänze, Satze von ganz ungebundener Form, fantasieartig u. s. f. Wir lassen uns daher, da uns dieses Werk für die eigentliche Sonate nichts Neues und Eigenthümliches darbietet, auf keine weitere Batrachtung desselben ein. Uebrigens müsste eine solche für die Geschichte der Tonmalerei, im weitesten Sinne des Worts, d. h. als musikalische Darstellung sowohl innerer als ausserer Vorgänge gefasst, sehr wichtig sein und wurde in Vielam auf äusserst erfreuliche Resultate führen *).

Ueberblicken wir nun noch einmal den Zustand, in welchem wir hier die Claviersonate in ihren ersten Anfängen gefunden haben. Was für's Erste die Form der Sonata im Ganzen betrifft, so finden wir in ihr überall den Grundgedanken herrschend, dass Satza in schnellem und langsamem Tempo, und, dem entsprechend, von bewegterem

*) Becker spricht von diesen Sonaten a. a. O. Seite 46 ff, referirt aber wieder in Mehrerem untreu, was wir jedoch wegen der Unwichtigkeit für unsern jetzigen Zweck nachzuweisen unterlassen. Auch sind die aus den Sonaten gegebenen Beispiele nicht so gewählt, dass sie von der Darstellungskunst Kuhnau's den wahren Begriff gäben

und ruhigerem Inhalt einander entgegengesetzt werden. Es geschieht dies aber nirgends in bloss einfacher Zusammenstellung von zwei solchen Sätzen, auch nicht in der von drei (z. B. *Allegro, Adagio, Allegro*), wobei der dritte wieder auf den Charakter des ersten zurückführte und so das Ganze zur Einheit zusammenschlösse; sondern entweder wird der Gegensatz geradezu zweimal nacheinander aufgestellt und dann noch einmal auf die ursprüngliche Stimmung (oder wenigstens eine derselben gleichartige) zurückgegangen (*Allegro, Adagio, Allegro, Adagio, Allegro*); oder es wird jede von beiden Seiten des Gegensatzes durch unmittelbare Nebeneinanderstellung zweier Sätze von gleichartigem Tempo nachdrücklicher hervorgehoben und zuletzt etwa auch noch einmal auf die zuerst vorgeführte Seite zurückgegangen (in der 6ten von den sieben Sonaten: *Ciaconna* in mässig langsamem Tempo, *Andante, Vivace, Allegro moderato, Ciaconna*); oder endlich es wird bloss eine Seite des Gegensatzes zweimal nacheinander ausgesprochen, und wohl auch die Zurückweisung auf das Ursprüngliche verdoppelt (z. B. *Allegro, Allegro, Adagio, Allegro*). So entstehen immer entweder 5 oder 4 Sätze. Die Formen der einzelnen Sätze gehören, wie wir gesehen haben, grossentheils noch der Polyphonie an, und zwar in verschiedenen Abstufungen: wir haben Fugen theils in streng polyphoner Form, theils auch freier und in Manchem, z. B. in der Begleitung des Thema's von Anfang an, einigermassen zur Homophonie sich neigend; wir haben ferner besonders häufig eine an keine bestimmte Form gebundene, frei und leicht fortschreitende Polyphonie. Auf der andern Seite sind aber auch Kunstformen, welche ganz oder doch vorzugsweise der Homophonie angehören, schon nichts Seltenes: die Liedform, sowohl zwei als dreitheilig, ist beinahe vollkommen ausgebildet und wird namentlich in langsamen Sätzen gern angewendet; von der Rondoform finden sich Andeutungen, und sogar die Sonatenform ist deutlich vorbereitet; auch ganz freie, fantasiemässige Form findet sich vor; die Schreibart in diesen Formen ist freilich

grossentheils noch eine vorwiegend polyphone, oder wenigstens eine Mischung von Polyphonie und Homophonie, worin sich beide gleich geltend machen; aber doch tritt nicht selten auch die Polyphonie gegen die Homophonie in den Hintergrund und wird bloss beiläufig, wo sie sich von selbst ergibt, angewandt; ja wir haben sogar Beispiele, wo die Homophonie ganz rein, mit frei sich ergehender Melodie heraustritt. Was den künstlerischen Gehalt der Sonaten betrifft, so ist dieser gewiss von historischem Gesichtspunkte aus sehr hoch anzuschlagen (wir wissen auch, wie sehr Kuhnau zu seiner Zeit geschätzt war); aber nicht bloss von historischem Gesichtspunkte aus, auch absolut betrachtet sind wenigstens manche einzelne Sätze, vorzugsweise polyphone, aber nicht ausschliesslich solche, von grossem Werth. Kuhnau war ein Mann von Geist, und wir möchten besonders darauf aufmerksam machen, wie er eine gar nicht zu verkennende Geistesverwandtschaft mit dem etwas spätern Handel hat, eine Verwandtschaft, die sich nicht bloss auf den allgemeinen Zeitcharakter reduciren lässt. Es zeigt sich dieselbe schon in der ähnlichen Behandlung der polyphonen Formen und in der speciellen Vorliebe Beider für freie, an keine bestimmte Form gebundene Polyphonie, sodann im homophonen Style in der eigenthümlich edlen, schwungvollen und klaren Melodieführung, sowie in der ganzen Darstellungsart. Die Aehnlichkeit ist so gross, dass man oft, besonders in den Sonaten über biblische Historien, wo es sich um Schilderung bestimmt gegebener Gemuthszustände u. s. w. handelt, geradezu glauben möchte, man höre Handel selbst. Endlich dürfen wir bei den Kuhnau'schen Sonaten jetzt wohl nicht mehr bloss von dem Werth und Gehalt einzelner Sätze, sondern auch von einem inneren Zusammenhange sprechen, der unter den einzelnen Sätzen einer Sonate statt findet, von einer künstlerischen Idee, welche eine Sonate als Ganzes hat. Nachweisen können wir das nicht, aber es lässt sich herausfühlen. Soviel ist gewiss, dass Kuhnau schon vor 1700 in dieser Beziehung *in praxi* auf einem höheren Stand-

punkte stand, als Mattheson noch im Jahre 1739 mit seiner Theorie, welche lehrt („Der vollkommene Kapellmeister," Hamburg, 1739. Seite 283): die Absicht der Sonate ist „hauptsächlich auf eine Willfährig- oder Gefälligkeit gerichtet, weil in den Sonaten eine gewisse *Complaisance* herrschen muss, die sich zu allen bequemet, und womit einem jeden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollustiger was niedliches, ein Zorniger was heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muss sich auch der Componist bei seinem *adagio, andante, presto etc.* vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen."

Man sollte erwarten, dass, da Kuhnau's Sonaten in Deutschland vielen Beifall fanden, diese Gattung von Claviercompositionen sogleich auch von Andern aufgenommen und weiter geführt worden wäre. Allein wir konnten aus der nächsten Zeit, aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, weder ein Werk der fraglichen Gattung auffinden, noch ist uns eine historische Notiz darüber bekannt, ob solche damals geschrieben worden. Das Herrschende waren jedenfalls noch immer Suiten, auch einzelne Tänze und kleine Charakterstücke in ähnlicher Form (solche scheinen besonders bei den Franzosen sehr beliebt gewesen zu sein: unter *Couperin's* Werken [*pièces de clavecin*, 4 Bände, Paris 1713—1730] finden sich deren eine grosse Menge unter den verschiedensten Namen, die sehr stark an die jetzige Titelmode erinnern, ebenso bei *Rameau*); ausserdem behaupteten auch Toccaten, Präludien mit Fugen u. dgl. ihr altes Recht. Was unter dem Titel Sonate in dieser Zeit herauskam, liegt ausserhalb des von uns angenommenen Begriffes der Sonate und gehört in der Regel einer der so eben erwähnten Gattungen an. Gleichwohl sind einige Erscheinungen dieser Art, so wenig sie auch auf den ersten Anblick mit dem Gegenstande unserer Untersuchung Etwas zu thun zu haben scheinen, unserer Beachtung werth. Wir rechnen hierher zuerst eine sogenannte Sonata von J. Mattheson, die er im Jahr 1713 zu

Hamburg herausgab, „derjenigen Persohn gewidmet, die sie am besten spielen wird" *). Sie besteht nur aus einem Satze und könnte besonders auch ihres offenbar absichtlichen Spielreichthums wegen Tokkata heissen. Die Form dieses einen Satzes aber erscheint deutlich als eine sonatenmässige, und zwar als die Mitte haltend zwischen den bei Kuhnau beobachteten Ansätzen zur Sonatenform (das Wort im engern Sinne als Form eines einzigen Satzes genommen) und der ausgebildeteren Gestalt, welche diese Form in den nächsten Zeiten angenommen hat. Wir haben hier wieder 3 Theile. Im ersten wird das Thema nach seiner ersten Aufstellung in *G-dur* durch Gänge weiter geführt, tritt dann auf der Dominante auf, worauf wieder Gänge, diesmal in grösserer und reicherer Masse, folgen, und zuletzt das Thema kurz in der Tonika wiederholt wird. Der zweite Theil beginnt in der Paralleltonart, *E-moll*, mit Gängen, die an den ersten Theil erinnern, bringt dann das Thema im gleichen Tone, und arbeitet so mit Thema und Gängen weiter durch die Tonarten *A-moll*, *C-dur*, *G-dur*, *D-dur*, *H-moll*, wo er mit dem Thema einen vollständigen Schluss macht. Als dritter Theil folgt das *Da Capo* des ersten Theils. Die Form dieses Satzes steht rücksichtlich der äusseren Stellung der drei Theile zu einander, wie man sieht, dem ersten Satze der vierten von Kuhnau's sieben Sonaten noch näher als dem vierten Satze der sechsten. Was ihn aber von diesen beiden gleichmässig unterscheidet, ist einmal die unselbstständigere Stellung des zweiten Theils in modulatorischer Hinsicht, indem dieser keine Tonart als seine Haupttonart behauptet, sondern in zwei verschiedenen Tonarten beginnt und schliesst; und sodann die immer fortlaufende, stetige, nicht lied-

*) Diese Sonate ist eine typographische Merkwürdigkeit; sie ist ganz auf eine einzige Kupferplatte von grossem Landkartenformat gestochen, es scheint fast, als ob der Componist auch durch diese äussere Einrichtung habe Schwierigkeiten bereiten wollen.

förmig in viele kleinere Abschnitte zerlegte, und auch viel weiter und reicher ausgeführte Entwicklung jedes Theils. Dieser Punkt namentlich muss uns als ein entschiedener Fortschritt erscheinen, wenn auch zuzugeben ist, dass die Durcharbeitung der Sonate, deren Thema wirklich werthvoll ist, weit mehr äusseren Glanz, als inneren Reichthum zeigt, so dass auf dieselbe ganz wohl das Wort angewendet werden könnte, das Mattheson selbst viel später („der vollkommene Capellmeister", Hamburg 1739, Seite 233) ausgesprochen hat, dessen Tadel aber Kuhnau wenigstens nicht treffen kann: „seit einigen Jahren hat man angefangen, Sonaten für's Clavier (da sie sonst nur für Violinen u. dgl. gehören) mit gutem Beifall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht und wollen mehr gerührt werden, als rühren, das ist, sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger als der Herzen."

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Stimmbildung.

Von

J. CH. MARKWORT.

A. Die Stimme kann sowohl gemein-klingend, als edel-klingend sich geben, so dass es hiernach gemein-klingende und edel-klingende Stimmen giebt.

Wie bei einem Instrumentisten zur Tonfertigkeit die Erlangung des Wohlklanges die erste, hauptsächlichste Aufgabe ist, so ist sie es auch bei dem Sänger und Redner. — — Abgesehen davon, dass eine Stimme, ihrer natürlichen Beschaffenheit nach, mehr oder weniger wohlklingend ist, so kann sie, bei dieser ihrer natürlichen Anlage, sowohl gemein-, wie auch edel-klingend erzeugt, und demnach da, wo sie als eine gemein erzeugte sich giebt, veredelt werden.

Der erste, wesentliche Unterschied, ob eine Stimme gemein oder edel sich giebt, hangt hauptsächlich von der Vocalisation ab: eine offene, gehauchte Vocalisation (Aussprache der Selbstlauter), so wie die Italiener ihre Selbstlaute sprechen, giebt der Stimme, sogar der schlechteren, einen veredelten Klang; eine nicht offene, nicht gehauchte, sondern mehr eine gleichsam gestöhnte (gedrukte) Aussprache, wie sie grösstentheils den deutschen Mundarten, und namentlich den nordischen, eigen ist, giebt der Stimme den gemeinen kehligen Halsklang, wie man ihn beim Gesange der Handwerksburschen (ja leider nur zu haufig bei den Liedern der Studiosen u. s. w.) zu hören bekommt.

Wenn demnach eine offene Belautung die Stimme edel

erklingen, eine nicht offene, und gewissermassen gestöhnte, die unedel erklingen lässt, so ist vor Allem nöthig zu wissen, und zu erkennen, worin und wodurch eine offene Belautung von der nicht offenen und kehlig-halsigen sich unterscheide, und wie bei der deutschen Aussprache eine offene gewonnen werden könne. — Ganz deutlich lässt sich dieses zwar nur durch Vorsprechen und Vorsingen machen; desshalb kann Nachfolgendes nur als eine Hindeutung darauf angesehen werden.

Die deutsche Aussprache der Selbstlauter (deren Vocalisation) ist wesentlich verschieden von der Art und Weise, wie der Italiener seine Vocale ausspricht; und hierin liegt der Grund, dass der Gesang der Italiener, auch der der Ungebildeten, etwas Edles, der Gesang der Deutschen hingegen etwas Rohes in seiner Belautung hat; — dass einzelne deutsche Sänger und Sängerinnen, entweder durch besondere Anlage begönstigt, oder durch erworbene italienische Belautungsweise, hievon eine Ausnahme machen, hebt das allgemeine Rohe der deutschen Belautung nicht auf. (Viele sprechen zwar gar nicht aus, oder doch wenigstens nicht deutlich, und wissen dadurch das Bemerkbare der rohen Aussprache zu vermeiden).

Der Hauptunterschied der italienischen Vocalisation von der deutschen liegt darin: der Italiener (wie auch der Franzose) kann, ohne besondere Einübung, weder das deutsche „*h*“ noch das deutsche „*a*“ aussprechen, weshalb in seinem Munde „haben“ ähnlich wie „aben“; und „aber“ ähnlich wie „haber“ lautet. Eben so wenig kann aber auch der Deutsche, ohne besondere Uebung, weder das „*h*“ und „*a*“ der Italiener, noch weniger das der Franzosen aussprechen; denn der Italiener, wie auch der Franzose, haucht die Vocale; der Deutsche stöhnt sie, und so entstehen halsige und gestöhnte Druckslaute, und dadurch eine, gleichsam im Halse steckenbleibende, gequetschte, gemeinklingende Stimme, und zwar insonders dadurch, dass die Hinterzunge, schmal und gekrömmt, sich gegen den Gaumen erhebt, so dass der Klang der Stimme dadurch

gewissermassen gequetscht, in seinem freien Ausströmen gegen die Wölbung hinter der oberen Vorder-Zahnreihe, und gegen die Lippen hin, gestört und gehemmt wird. Tritt hiebei die Mittelzunge gegen den Gaumen, dann wird der Klang der Stimme blökend und gaumig (klebrig). — Um dieser stopfenden Stellung der Zunge sich zu entwöhnen, stämme man die Zunge, löffelförmig eingerändet und ausgebreitet, gegen die Unterzähne, dabei die Hinterzunge flach niedergelegt und hauche: *a*, *e*, *i*, u. s. w. — Auch entsteht die halsige Lautung, und der dadurch erweckte kehlige Halsklang, noch dadurch, dass sich der Kehlkopf nach hinten aufwärts zurückzieht, wodurch der schreiige Halsklang entsteht, ähnlich demjenigen, mit welchem die Fuhrleute ihrem Viehe zuzurufen pflegen, — da doch der Kehlkopf, ähnlich als wenn man gähnen wollte, mehr unterhalb des Kinnes hin, vortreten sollte, auf die Weise, wie man dieses Vortreten nach unten hin, bei den Singvögeln (bei den Nachtigallen, Canarienvögeln u. s. w.) deutlich wahrnehmen kann. Bei solcher vortretenden Stellung des Kehlkopfes wird die Stimme voller und edler erklingen, und zugleich eine offene, d. h. nicht gedrückte, Belautung mit sich führen, welche offene Belautung von einer helllautigen wohl zu unterscheiden ist, denn: es gibt eine kahlige Helllautigkeit, die grade vermieden werden muss, weil sie eben so wenig eine offenlautige ist, als die ganz dunkelmaulig-halsige.

Um die offene Belautung sich anzueignen, spreche man, dehnend, ein Staunen ausdrückendes „*ah!*“ — dann, doch ohne dazwischen abzusetzen, wie eine verlängerte Sylbe: „*aha!*“ — auf diese Weise lernt man das italienische „*h*“ sprechen, welches gleich im Entstehen mit Klang anhebt, und nicht erst ein deutsches stummes „*h*“ vorausgehen lässt. — Auf gleiche Weise verfahre man dann aingend.

Diese Unterscheidung des gemeinen und edlen Stimmklanges, und die Ablegung des erstern, ist vorweg das Erst-wichtigste; denn wem, wie den mehrsten deutschen

Stimmen, die gekrümmt zurückgezogene Stellung der Zunge, verbunden mit dem aufwärts zurückgezogenen Kehlkopfe, eigen ist, der kann jahrelang singen, und doch noch den gemeinen Halsklang haben; dahingegen bei richtiger Stellung der Zunge, des Kehlkopfes u. s. w. in wenigen Monaten eine vollkommene edle Erzeugung der Stimme gewonnen werden kann.

Dieser gemeine kehlige Halsklang wird in anderen Lehrbüchern „Kehlton" genannt; im Vorstehenden dagegen ist solche, gemeinen Klang enthaltende Stimme desshalb „Halsstimme" und nicht „Kehlstimme" genannt worden, weil es auch eine edle und geläuterte Kehlstimme giebt, so dass „Kehlstimme — Kehlklang" nicht als eine Tadel-Benennung gelten kann, indem eine freundliche, hellklingende Kehlstimme als solche noch keine kehlige zu sein braucht, worüber unter *C* das Weitere.

B. **Die Menschenstimme hat einen unterstimmigen und einen oberstimmigen Tonumfang, und zerfällt hiernach in „Unterstimme" und in „Oberstimme" (welche Unterstimme, sowohl beim männlichen als weiblichen Geschlechte, bisher „Brustst imme," die Oberstimme dagegen beim männlichen Geschlechte „Falsett" genannt worden).**

Alle, nach dem Harmoniesystem auffassbaren Klänge und Klanghöhen, zerfallen in: tief- oder unterstimmige; und in hoch- oder oberstimmige. Auch die Menschenstimme enthält solche zwei Gebiete: das Gebiet der Unterstimme, und das Gebiet der Oberstimme, und zwar ohne Unterschied der Personen und des Geschlechtes.

a) Das untere Stimmgebiet, und also auch die Unterstimme eines Menschen, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechtes, — gewöhnlich geradezu „Brustst imme" genannt, — reicht hinauf bis $\bar{f}$, auch wohl bis

$\overline{b}$; — abwärts, beim weiblichen Geschlechte, bis *g*, auch wohl bis *e*; — beim männlichen Geschlechte bis *H*, auch wohl bis *E* und tiefer; — Ausnahmen jedoch, wie überall, finden auch hier statt.

b) Das obere Stimmgebiet, also das der Oberatimme, — bei Männern gewöhnlich gradezu „Kopfatimme" (Falsett) genannt, — beginnt, sowohl beim weiblichen als männlichen Geschlechte, bei $\overline{f}$ oder $\overline{g}$ (doch auch wohl schon bei *e* und noch tiefer, — und auch wohl erst bei $\overline{a}$ und höher), und reicht bei Männerstimmen bis $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$ (ausnahmsweis auch höher); bei Frauenstimmen bis $\overline{\overline{a}}$ — $\overline{\overline{\overline{c}}}$, auch höher. Beim männlichen Geschlechte ist daher die Unteratimme zwar die vorherrschende und umfangreichere, beim weiblichen Geschlechte dagegen die Oberstimme; doch, wie das weibliche Geschlecht von seiner männlich klingenden Unteratimme (gewöhnlich „Brustatimme" genannt) Gebrauch machen darf, ja, in den tieferen Tönen es soll; so darf und soll das männliche Geschlecht von seiner weiblich klingenden Oberatimme, gewöhnlich Kopfstimme, auch Falsett genannt, Gebrauch machen, und desshalb diese zuvor auszubilden trachten; denn: nicht die Oberatimme hat als Oberstimme (Falsett) geringeren Werth als die Unterstimme; sondern nur die unausgebildete Oberstimme, welche aber darin wieder der unausgebildeten Unteratimme gleich kommt, dass letztere ebenfalls geringeren Werth hat: nicht die Unterstimme ist gut, wenn sie schlecht ist; und nicht die Oberstimme ist schlecht, wenn sie gut ist; sondern jedes Stimmgebiet ist gut und anwendbar, wenn es gut ist; ein jedes ist aber gut, wenn es Wohlklang hat, oder zum Wohlklange ausgebildet ist. Um aber jedes dieser beiden Stimmgebiete sowie jeden einzelnen Stimme zum möglichsten Wohlklange ausbilden, ihre verschiedenen Stimmlagen (Stimmregister) ausgleichen zu können, ist vor Allem zu wissen nöthig, dass, und wie, jedes dieser Gebiete (sowohl die Unterstimme, als auch

die Oberstimme) den Kehlklang, den Kopfklang und den Brustklang in sich aufzunehmen, und sich hiernach als Kehlstimme, Kopfstimme und Brststimme zu geben vermöge, — wovon weiter unten.

Auf die Verbindung und Ausgleichung der Oberstimme mit der Unterstimme kann hier nicht eingegangen werden; also auch nicht auf einen gewissen Stimm-Ansatz, wodurch Ober- und Unterstimme als gleichzeitig vereint sich zu geben vermögen; es finde nur die Forderung Platz, dass man die zwei, auch drei obersten Halbtöne der Unterstimme, ebenfalls mit der Oberstimme muss anzuwenden, und die Unterstimme in diesen Tönen dergestalt zu mildern trachten, damit die Töne $\overline{f}$, $\overline{fis}$, $\overline{g}$, in der Unterstimme der Oberstimme ähnlich klingen.

Obwohl die Entstehungsweise der Oberstimme von derjenigen der Unterstimme wesentlich verschieden ist, so kann es doch dem Sänger nicht als unerlässliche Aufgabe gesetzt werden, zu wissen, wodurch dieser Unterschied entstehe: er ist vorhanden, und beide Stimmgebiete sind ihm als fertige überliefert, für deren Ausbildung er aber noch zu sorgen hat. Da, wie beim männlichen Geschlechte, die Benennung „Falsett" oder „Kopfstimme" sich nicht für die Oberstimme des weiblichen Geschlechtes eignet, so dürfte die hier gewählte Benennung „Oberstimme" im Gegensatze zur „Unterstimme" (ähnlich wie Oberarm zu Unterarm) die richtigere und bestimmtere sei.

C. Feststellung der Begriffe: Kehlklang und Kehlstimme, Kopfklang und Kopfstimme, Brustklang und Brststimme.

Einem jeden mit Singstimme begabten Menschen ist eine der vorgenannten drei Stimmarten die natürliche, und vermöge der Verfassung seiner Stimmwerkzeuge, die eigenthümliche.

Eine Stimme mit vorherrschendem Kehlklange, jedoch

nicht die kehlige Halsstimme, kurzweg **Kehlstimme** genannt, ist solche, wo der Klang unmittelbar aus dem Kehlkopfe und aus der Stimmritze hervorzuquellen scheint, wie es z. B. bei einem freundlichen Lachen („hähähä") statt findet. Sie ist hell- und dünnklingend (oboenähnlich), dazu schwächer oder stärker. Eine solche Stimme kann angenehm und herzig sein, wenn sie veredelt ist; jedoch zu schwermüthigen und zu heroischen Vortragen eignet sie sich nicht.

Eine Stimme mit vorherschendem **Kopfklange**, kurzweg **Kopfstimme** genannt, ist solche, wo der Klang durch die Wölbung des Mundes, durch Nas- und Stirnhöhle gedämpft, wie auch durch Zunge und Lippen rund und dickklingend gebildet wird, — (wie es z. B. bei einem dumpfen Weinen statt findet.) — Eine solche Stimme hat etwas inbrünstiges, wonniges und schwermüthiges, ähnlich dem weichen Klange eines Hornes.

Eine Stimme mit vorherrschendem **Brustklange**, kurzweg **Brststimme** genannt, ist solche, wo, entweder durch vorhandenes **Tiefarstehan** oder freies Tieferstellen des Kehlkopfes, der Klang tiefer aus der Brust hervorzuquellen scheint. Sie ist kräftig, vollklingend und heroisch, — wie sie z. B. bei einem zurückgehaltenen tiefen und dunkeln Lachen („hahaha") statt findet.

Giebt es unzweifelhaft solche deutlich sich unterscheidende, und sie solche leicht **erkennbare** drei Klangfarben der Stimme, so ist anderseits zu untersuchen, wodurch solche Verschiedenheit entstehe; und ob jede dieser Stimmarten mit Freiheit hervorgebracht und erbildet werden könne; was unbestreitbar nur durch die, auf den Klang einwirkenden freien Stellungen der **Lippen**, der **Zunge**, des **Kehlkopfes** und der **Unterkinnlade** zu bewirken ist. — Wer diesen Theilen keine andre Stellung zu geben vermag als diejenige seiner üblichen Gewohnheit, der wird auch nur in der **einen**, hieraus hervorgehenden Stimmart singen und sprechen können; wer hingegen durch Uebung dieser, auf die Stimme einwirkenden Theile jede

erforderlich mögliche Stellung sich angeeignet hat, der wird auch mit mannigfaltigem Stimmklang vorzutragen vermögen.

Wie sehr durch Stellung der Lippen, der Zunge u. s. w. auf den Klang der Stimme eingewirkt werden kann, beweisen Diejenigen, die andre Stimmen, und sogar die der Thiere: der Hunde, Katzen u. s. w. täuschend nachzuahmen vermögen. Wodurch anders vermögen sie solches, als durch die, auf den Athem (Hauch) einwirkende Stellung der Zunge, der Lippen, des Kehlkopfes u. s. w.? Wie hier im Scherzgebrauche auf Umwandlung der menschlichen Stimme hingewirket werden kann, kann es auch im ernsten Kunstgebrauche geschehen, — man suche bei den Stimmwerkzeugen nur erst den Einfluss aller möglichen Stellungen obiger genannter Theile kennen zu lernen (wie sie in meiner, schon im Jahre 1827 in Commission bei B. Schott erschienenen Stimm-Ausbildungslehre angegeben sind und noch in keiner andern so systematisch und umfassend sich vorfinden).

Von der freien Erzeugung des Kehlklanges, vermittelst einer der Breite nach geöffneten Lippstellung.

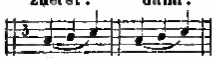
Man nehme eine lächelnde, der Breite nach weitgeöffnete Mundstellung an, singe dazu den Vokal ä, oder auch ein sehr helles a, so werden diese Laute, und mit ihnen die Stimme, hell erklingen, und zwar dermaassen und dergestalt, dass die Stimme, wie unmittelbar aus dem Kehlkopf, ohne irgend eine andere Resonanz, in die freie Luft zu strömen scheint. Eine so erzeugte Stimme ohne hinzutretende Resonanz der Mund-, Nas- und Stirnhöhlen, ist hell- und spitzklingend, und enthält hiernach diejenige Eigenschaft in starkem Grade, die man „Kehlklang" zu nennen sich angetrieben fühlt, indem man die Einwirkung der Kehle deutlich heraushört.

Erzeugung des Kopfklanges.

Die im Kehlkopfe so erzeugte helle Kehlstimme (die sich als solche auch mit jedem anderen Vokale verbinden

lässt) kann nun, je nach der Bauart der Kopfhöhlen (des Rachens, der Mund-, Nas- und Stirnhöhlen) mehr oder weniger Resonanz, und dadurch hervorgerufene Umbildung erhalten. Ausser diesen genannten Kopfhöhlen aber auch noch vorzüglich durch thätige Einwirkung der **Lippen** und der **Zunge**; wodurch der ursprüngliche helle **Kehlklang** der Stimme sehr gemildert, ja ganz gedumpft werden kann, welche Eigenschaft der Stimme man „**Kopfklang**" nennen kann, da sie ausserhalb des Kehlkopfes, durch Einwirkung, theils der **Kopfhöhlen**, theils der freien Einwirkung der **Zunge** und der **Lippen** erzeugt, und der ursprünglich hellen Kehlstimme hinzugefügt wird, wodurch der nackte **Kehlklang** gewissermassen mit der Resonanz des **Kopfklanges** umkleidet, und dadurch zum **Kopfklange** umgebildet und umgewandelt wird, z. B. man singe mit **weit** und **breit** geöffnetem Munde:

zuerst: dann:



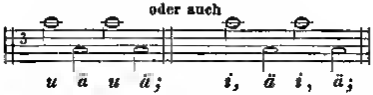
ä *u*

so werden die ersten, zu *ä* gesungenen drei Töne mehr **Kehlklang**, die andern drei zu *u* gesungenen Töne hingegen mehr **Kopfklang** erhalten, und zwar „**Lipp-Kopfklang**;" dann schliesse man den Mund, und singe sie durch die Nase, so erhält man „**Nas'-Kopfklang.**" Nun aber giebt es Stimmen, die zu allen Tönen und zu verschiedenen Sylben immer einen „*ä*-ähnlichen **Kehlklang** haben, die man daher füglich, wie es auch geschieht, „**Kehlstimmen**" nennen kann; — andre dagegen klingen so verdumpft, dass sie immer einen „*u*-ähnlichen **Lipp-Kopfklang**" haben, welche man deshalb „**Kopfstimmen**" nennen kann; denn dass es mit diesem Kopfklang umhüllte, gleichsam damit **bekleidete**, Stimmen giebt, die dadurch den Kehlstimmen gegenüber stehen, ist gewiss.

Diese Eigenschaftlichkeit des **Kopfklanges** findet nun zwar hauptsächlich bei der **männlichen Oberstimme** (dem sogenannten Falsett) statt; jedoch kann man diese

doch darum noch nicht geradezu „**Kopfstimme**“ nennen, weil sie auch ebensowohl als helle **Kehlstimme** sich zu geben vermag (wie auch noch mit **Brustklang**, wovon weiter unten). Doch ist andererseits die Benennung „**Kopfstimme**“ für „**Falsett**“ insofern treffend, als diese Oberstimme, nicht allein im Allgemeinen schon mehr Kopfklang **enthält**, sondern zum Wohlklange solchen sogar **fordert**. Da, wo also die Oberstimme entschiedenen Kopfklang enthält, oder solchen annimmt, hat man sie **Ober-Kopfstimme** zu nennen, zur Unterscheidung von der **Unter-Kopfstimme** (von der mit Kopfklang begabten Unterstimme).

Den Unterschied der **Ober-Kopfstimme** zu dem der **Unter-Kehlstimme** kann man sich folgendermassen vergegenwärtigen: man singe den Ton $\bar{g}$, mit **u** belautet, vermittelst der **Oberstimme** (Falsett); dann das ungestrichene (kleine) *g*, also **unterstimmig** zum Vokale **ä** als:



so wird man hiedurch wahrnehmen, dass das **oberstimmig** gesungene $\bar{g}$ Kopfklang; das **unterstimmig** gesungene *g* dagegen mehr **Kehlklang** enthält. Dann umgekehrt, singe man oberstimmig, jedoch bei **breit** geöffneten Lippen, das obere $\bar{g}$ zum Vokale **ä**; und das untere *g* zum Vokale **u**, und es wird in diesem Falle die **Oberstimme** mehr **Kehlklang**, die **Unterstimme** dagegen, durch den Vokal **u**, mehr **Kopfklang** enthalten.

Hierauf lässt sich zwar entgegnen: dass diese Unterscheidung bloss das Gepräge der hinzugetretenen **Belautung**, und also reine **Lautverschiedenheit**, und keine **Klangverschiedenheit** sei, welche Entgegnung allerdings richtig ist; aber eben so gewiss ist auch **die Behauptung**, dass man diesen gedumpften *u*-**Lautklang** auch auf die übrigen Selbstlaute übertragen, und dadurch **alle** Töne,

zu jeder beliebigen Silbe, mit Kopfklang singen kann; so wie umgekehrt der helle *ä*-Lautklang auf jede beliebige Sylbe sich übertragen lässt, oder doch beides, als zu übertragen möglich hier gedacht worden darf, so dass diejenige Klangfarbe, die durch die bewirkte Resonanz der Kopfhöhlen, und vermittelst der Zunge und Lippen erzeugt wird, „Kopfklang"; diejenige Klangfarbe aber ohne diese deutlich sich herausstellende Resonanz „Kehlklang" genannt werden darf.

So wie, vermittelst der *u*-Lautung, der Kopfklang genommen worden kann, so wird er überhaupt, theils durch eine kleinere, freundlich vorgestreckte Mundöffnung, theils durch eine löffelförmig eingerundete Zunghaltung gegen den Rand der Unterzähne, oder auch etwas gegen die Oberzähne gerichtet, gewonnen.

Das Wesentliche und Neue der (schon vor 19 Jahren) von mir herausgegebenen Stimm-Ausbildungslehre, besteht demnach darin, dass sie nicht bloss die Eigenschaften benennt und fordert, die einer gut ausgebildeten Stimme inwohnen sollen, sondern die Mittel angiebt, wodurch alle möglichen Eigenschaften der Klangfarben erzeugt werden, sowohl die guten, wie die schlechten. Sie hat es bloss mit der Vervollkommung der Stimme als Instrument zu thun, und lehrt: dass, ohne Unterschied des Landes und der Nation, es einen veredelt vollkommensten Klang der Stimme giebt, und zwar in jeder Stimmgattung, also bei Kohlstimmen, bei Kopfstimmen und bei Bruststimmen; — dass ferner jede dieser Stimmgattungen mit ihrem veredelten Klange kunstrecht noch jede Klangfarbe der anderen Stimmgattungen annehmen kann.

„Aber" — könnte man fragen — „die Benennungen: „Kopfstimme, Brust-, und Kehlstimme sind ja „schon bekannt, — ist es demnach nicht auch die Lehre „über die Anwendung derselben? — oder sollen nun diese „Wörter in einer anderen Bedeutung genommen werden?" — Keinesweges! Es sind bisher diese Benennungen bloss

in zu allgemeiner Bedeutung genommen worden, so dass durch sie auf das besondere nothig zu Nennende nicht hingewirkt werden konnte, denn: wenn man, z. B., nach der bisher üblichen Unterscheidung sagte: „dieser singt den Ton g noch mit der Brustst imme," so war damit die mannliche Unterstimme gemeint, gleichviel ob diese nach Kehlklang, Kopfklang oder wirklich nach Brustklang gebildet sei. Es ist nun aber oft nicht hinreichend, Jemanden zu sagen: „sing' den Ton g noch mit der Unterstimme" (bisher sehr unbestimmt Brustst imme genannt); sondern es ist oft nöthig zu bestimmen, ob der Ton mehr mit Kehlklang, Kopfklang, oder mit dem eigentlichen Brustklange zu nehmen sei, damit er sich gehörig mit der Oberstimme (dem sogenannten Falsette) ausgleiche. Ein Gleiches gilt von der Oberstimme, damit sie nicht gegen die Unterstimme zu fremdartig erklinge.

Wenn es demnach im Allgemeinen wohl zutreffen kann, dass eine Unterstimme, sowohl bei Männern als Frauen, mehr Brustklang; eine Oberstimme dagegen (bei Frauen sowohl, als bei Männern, bei letzteren das Falsett) mehr Kopfklang enthalte; so kann ebensowohl eine Ober- und Unterstimme eine dünne und helle, unmittelbar aus der Kehle hervorklingende, und also eigentliche Kehlstimme sein; — dieses schliesst aber noch nicht aus, dass eine, an und für sich mehr Brustklang enthaltende Unterstimme nicht auch noch gedumpften und runden Kopfklang in sich aufzunehmen, oder, entgegengesetzt mit hellem Kehlklange sich zu geben vermöge. Ebensowenig ist ausgeschlossen, dass eine an und für sich mehr Kopfklang enthaltende Oberstimme, nicht auch noch den hellen Kehlklang, oder auch volleren Brustklang in sich aufzunehmen, oder sich in diese umzuwandeln vermöge.

Deshalb sind obige, — den bisher üblichen Benennungen keineswegs widersprechende engere Bedeutungen vom „Brustklang, Kopf- und Kehlklang" die bestimmteren und deutlicheren, und, — weil sie die Sache selbst in allen einzelnen Fällen und Abstufungen unzwei-

felhaft und eigentlich bestimmen, — die richtigeren, wodurch denn auch für die Wissenschaft hinsichtlich der Stimmausbildung, etwas Wesentliches gewonnen wird, oder doch gewonnen werden kann; denn: wenn es unzweifelhaft ist, dass es solche sich unterscheidende Stimmen giebt: hell- und dünnklingende (vermittelst Kahlklang), rund- und gedämpftklingende (vermittelst Kopfklang), kräftig- und klarklingende (vermittelst Brustklang); so ergiebt sich auch daraus, dass die bisher üblichen Unterscheidungen und Benennungen nach „Brust- und Kopfstimme" sehr unbestimmt, und hinsichtlich der Ausbildung, von gar keinem Einflusse waren und sein konnten. — Bisher nahm man jede Stimme als solche, wie sie sich ankündigte — unbeachtend, ob die Eigenschaftlichkeit ihres Stimmkörpers eine solche sei, entweder durch die Beschaffenheit der Stimmwerkzeuge und deren Bau selbst; oder so bestimmt, durch den üblichen Gebrauch eines Dialektes (z. B. eines östreichischen, preussischen, schwäbischen, schweizerischen u. s. w.); oder vielleicht durch angewöhnte Nachahmung gehörter Singstimmen, — und suchte sie als solche, und in diesen ihren sich ankündigenden Eigenschaften auszubilden, — welche Lehrmethode auch im Allgemeinen ausreicht, so lange eine Stimme nicht für eigentliche Kunstvorträge in Anspruch genommen werden soll; für diese aber, und namentlich für den dramatischen Gesang, wird gefordert: sowohl in die Stimme selbst, als in den Vortrag, diejenige Bedeutsamkeit zu legen, wodurch die Eigenthümlichkeit des darzustellenden Charakters sich von jedem anderen unterscheidet, nach Temperament, Gefühl, Gemüth u. s. w. — Solches kann aber nur geschehen, nicht dadurch, dass (wie beim Concertgesange) mit der einem Jeden natürlich mundrechten, durch allgemeine Uebung ausgebildeten Stimme gesungen werde, sondern dass der Singende seine Stimme zu solcher mannigfaltigen Umgestaltungsfertigkeit ausgebildet habe, dass er, — (je nachdem der Vortrag ein heiterer oder ein düsterer, ein

ruhiger oder ein heftig wallender, ein epischer, ein didaktischer, ein elegischer, ein lyrischer oder ein heroischer u. s. w. sein solle), — dass er stets diejenige Klangfarbe anzuwenden vermöge, die für den jedesmaligen darzustellenden Charakter sich eigene.

Jedoch, zu dieser genannten kunstrechten Mannigfaltigkeit des Ausdruckes sind nur seltene Stimmen befähiget; häufig ist für eine Stimme nur eine Klangfarbe die ihr vortheilhafte und wohlklingende: denn manche Stimme ist nur angenehm, wenn sie hellklingend gebraucht wird; eine andere ist als hellklingende zu spitz und schneidend, und will ins dunkle und gedämpfte umgebildet sein, u. s. w. — In allen diesen Fällen, wo eine Stimme etwa nur für eine Klangfarbe sich eignet, wollen dennoch obige drei Stimmarten gekannt sein, um zu wissen, welcher bei der Ausbildung sich genähert werden müsse. Nicht minder ist deren Kenntniss zur Ausgleichung der verschiedenen Register einer Stimme unentbehrlich.

Ueber die freie Erzeugung des Brustklanges vermittelst Tieferstellung des Kehlkopfes.

Die Stimme, wie sie im Kehlkopfe entsteht, ist nach Obigem ursprünglich helle Kehlstimme, und nimmt, je nach dem Raume, den sie bis zum Ausströmen über die Lippen zu durchklingen hat, eine geringere oder grössere Fülle, oder vielleicht richtiger, einen gewissen, mit diesem Mund- und Nasenraum zusammenhängenden Umklang an. Diese Fülle und dieser Umklang ist, jenachdem der Kehlkopf höher steht oder höher gestellt wird, dünner und heller, jenachdem er aber tiefer steht oder tiefer gestellt wird, voller und dunkler. Desshalb sind bei Männern die höheren Töne der Unterstimme heller und dünner, weil der Kehlkopf bei den höheren Tönen höher steht als bei den unteren, — man singe z. B. die Tonleiter von *B* hinauf bis *es*, lege dabei einen Finger an den Kehlkopf, und man wird es fühlen, wie der Kehlkopf bei jedem höheren Ton um etwas hinaufsteigt, so dass durch diese

Raum-Verkürzung und Verminderung, der Klang, in dem Maasse er dadurch höher, so auch kleiner und dünner werden muss. — Biegt man dagegen von einem höheren Tone, z. B. von $\bar{e}s$ bis B hinunter, so zieht sich der Kehlkopf abwärts, durch welche Raum-Verlängerung und Vergrösserung, ein tieferer und grösserer, und mithin vollerer und dickerer Klang entsteht. Vergleicht man nun den Klang des $\bar{e}s$ mit dem des B, oder überhaupt einen der höheren Töne mit dem Klange der tieferen, so scheint der tiefere Ton von der Brust aus zu erklingen, der obere aber oben im Kehlkopfe, wonach dieser höhere im Verhältnisse zu jenem tieferen mehr Kehlklang, jener aber mehr Brustklang enthält, indem diese tieferen Töne, eben durch die tiefere Stellung des Kehlkopfes, eine Mitresonanz von der Brust in sich aufnehmen, oder doch aufzunehmen scheinen, — ähnlich wie der Kopfklang seine Resonanz durch die Mund-, Nas- und Stirnhöhlen erhält, und sich im Kopfe erst auszubilden scheint.

Wegen dieser, bei den tieferen Tönen auch natürlich tiefer stehenden Stellung des Kehlkopfes, — also, beim weiblichen Geschlechte vom eingestrichenen $\bar{f}$ an bis zum kleinen g hinab, — und beim männlichen Geschlechte vom ungestrichenen f an bis tiefer hinunter nach G, — kann man diese tieferen Töne an und für sich das Register der Brusttöne nennen, weil diese in der Regel den Brustklang mit sich führen, oder doch Brustklang enthalten sollen. Doch eben deshalb, weil nur diese tieferen Töne den Brustklang im Allgemeinen mit sich führen, darf man das ganze Gebiet der Unterstimme nicht Brustregister, den ganzen Umfang der Unterstimme nicht Brustklang nennen; denn, auch diese tieferen Töne des eigentlichen Brustregisters können ebenfalls, sowohl als Kehlklang, wie auch als Kopfklang sich geben.

Wenn nun, und da nun der Brustklang diese seine Eigenthümlichkeit des Klanges durch die tiefere Stellung des Kehlkopfes erhält, so ist klar, dass, wenn man zu

höheren Tönen den Kehlkopf ebenfalls tiefer zu stellen vermögte, als er gewöhnlich nicht so tief zu stehen pflegt, dass alsdann diese höheren Töne dadurch ebenfalls den Charakter der Brusttstimme und des Brustklanges annehmen müssen; — und so verhält es sich auch, denn man kann, — entweder schon durch blosse Stimm-Nachahmung, oder durch besondere Uebung, es dahin bringen, den Kehlkopf zu ein- und demselben Tone höher und tiefer zu stellen, durch welche Höherstellung mehr Kehlklang, und durch welche Tieferstellung mehr Brustklang erzeugt wird, welcher kunstrecht erzeugte Brustklang durch vermehrte Kopfresonanz noch „Kopf-Brustklang", und bei verminderter Resonanz, durch breit geöffnete Lippen, und weit geöffnetem Munde, noch „Kehl-Brustklang" werden kann.

Die zweckmässigste Uebung, diesen Brustklang, und zu diesem die erforderliche tiefere Stellung des Kehlkopfes sich anzueignen, ist die, wenn man bei geschlossenem Munde, also bloss durch die Nase, einmal den Vokal *ä* zu singen sich bestrebt, wobei der Kehlkopf, um diesen hellen *ä*-ähnlichen Klang herauszubringen, genöthiget wird sich höher zu stellen; dann bestrebe man sich, zu demselben Tone den Vokal *u* zu singen; diese Verdumpfung wird nur dadurch erreicht, wenn der Kehlkopf tiefer herunter tritt. Durch fortgesetzte Uebung wird sich diese *ä*- und *u*-ähnliche Verschiedenheit des Klanges, und mit ihr die willkührliche höhere und tiefere Stellung des Kehlkopfes, und durch diese die Gewinnung des Brustklanges erreichen lassen. Man erwarte jedoch nicht, dass solches sogleich gelinge: anhaltende Uebung vermag viel, und die Gewinnung des Brustklanges ist einer mehrjährigen Uebung werth. — Auch wird dadurch schon ein gewisser Brustklang gewonnen, wenn man den Kehlkopf, ohne ihn herabzuziehen, mehr nach vorn gegen das Kinn, wie gähnend, (man thue, als ob man gähnen wolle), vortreten lässt. Auf diesen beiden Vortheilen hinsichtlich der Stellung des Kehlkopfes beruhet zugleich das Hauptsächlichste des Wohlklanges.

Die Kenntnisse dieser verschiedenen Klangfarben, sowohl die ihrer deutlichen und richtigen Unterscheidung, als auch die, wie sie erzeugt werden, ist von grösster Wichtigkeit, indem bei der Ausbildung einer Stimme darauf vorzüglich Rücksicht genommen werden muss, so dass eine, von Natur entschieden hellen Kehlklang enthaltende Stimme, durch Kopfklang sich zu mildern und runder zu machen, das Scharfe und Schneidende dadurch abzulegen, so wie auch durch Brustklang sich voller zu machen und zu kräftigen hat; — eine natürliche Kopfstimme dagegen, die vielleicht zu gestopft, zu dumpf, oder gar zu maulig und backig klingt, durch Kehlklang sich freundlicher und heller, so wie durch Brustklang sich heroischer zu machen hat, damit bei jeder das vollkommenste Ebenmass von Wohlklang hervortrete. — Da man bisher jede Unterstimme, sowohl beim männlichen als weiblichen Geschlechte, geradezu „Bruststimme", so wie jede Oberstimme, und namentlich beim männlichen Geschlechte, geradezu „Kopfstimme", nannte; so hatte man, durch den Mangel der Benennung, auch die Mittel verloren, auf die Hinbildung einer dieser Stimmgattungen, so wie auf deren richtige Vereinung, hinwirken zu können. — Richtig zwar ist es, dass die Unterstimme mehr Brustklang, die Oberstimme mehr Kopfklang enthält; nur ist diese Benennung zu allgemein, und führt durchaus nicht zu der Unterscheidung der Klangfarben, die bei jeder Stimme ausserdem, und zwar zu einem jeden ihrer Töne statt finden können. —

J. Ch. Markwort,
Grossherzogl. Hess. Vokalmusik-Direktor.

Jedem Zweifel zu begegnen, als ob solche benannte Stimm-Mannigfaltigkeit sich doch wohl nicht erkilden und frei anwenden lasse, sei hier bemerkt, dass der Verfasser durch Vorlesungen und Vorträge — zweimal in Mainz vor dem Vereine für Wissenschaft und Kunst, — im grossen academischen Hörsaale zu Giessen, — in Braunschweig vor einem wissenschaftlichen Vereine, so wie im Gymnasium zu Darmstadt, und daselbst in einem grösseren, öffentlich gehaltenen Lehrcursus, — einer vollständigen Anerkennung sich zu erfreuen gehabt hat.

Der Verfasser.

Ueber die Melodieen

deutscher weltlicher und Volks-Lieder des XVI. Jahrhunderts.

(Mit Musik-Beilagen.)

Mitgetheilt von

S. W. DEHN.

Während seit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts, eigentlich seit der Herausgabe der von J. G. von Herder gesammelten Volkslieder (2 Theile, Leipzig 1778—1779) bis auf die neueste Zeit, namentlich bis zum Erscheinen der L. Uhland'schen Sammlung (Tübingen, 1845) für die Texte des deutschen weltlichen und Volksliedes nue früheren Jahrhunderten unendlich viel geschehen ist, und während die kritischen Forschungen vieler gelehrter Männer auf diesem so reichen als interessenten Felde der deutschen Literatur zu den schönsten Resultaten geführt haben, ist leider für den mit dem Texte so innig verbundenen musikalischen Theil jener Lieder mit bei weitem weniger Glück gearbeitet worden. Ein auch nur flüchtiger Blick auf einige der bisher erschienenen in musikalischer Beziehung hier in Betracht kommenden Leistungen kann dies erweisen.

So z. B. enthält der von Fr. Nicolai herausgegebene „feine kleine Almanach" (Berlin und Stettin 1778—79) zu alten Texten meistens von J. F. Reichard und Fr. Nicolai neu componirte Melodieen; die von Herrn von der Hagen veranstaltete Sammlung (1807) bringt deren überhaupt sehr wenige. Die Sammlungen von Hoffmann von Fallersleben (1842) und Zieka und Schottky (1819) beschränken sich auf neuere, gegenwärtig noch im Munde des Volkes lebende Musik; dagegen gibt freilich Kretzschmer (1840)

ältere und neuere Melodieen, jene aber mit unsäglich vielen Verfälschungen und so entstellt, dass sie kaum mehr dem Originale ähnlich sehen. L. Erk's in dieser Zeitschrift schon mehrfach erwähnte Sammlung (13 Hefte, 1838 - 45), die sich sowohl durch ihren Reichthum an Liedern, als auch und vorzugsweise durch ihre kritisch gesäuberte und mit Anziehung aller zu Gebot stehenden Quellen festgestellten Melodieen sehr vortheilhaft auszeichnet, bietet meistens, wie Hoffmann von Fallersleben, Ziska und Schottky, auch nur solche Melodieen, die gegenwärtig noch vom Volke gesungen werden, und nur erst in den letzten Heften hat der fleissige Herausgeber auf einige ältere längst verklungene und verschollene Melodieen Rücksicht genommen. Manche schätzenswerthe Beiträge zur Geschichte des musikalischen Theils des alten weltlichen Liedes, wie z. B. in Herrn von Winterfeld's umfassendem Werke: „der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes" (Leipzig 1843), ferner in C. F. Becker's „Hausmusik in Deutschland im 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert" (Leipzig 1840) und in andern Werken, können wohl dem spätern Forscher manchen erwünschten und dankenswerthen Wink geben, stehen aber nur vereinzelt da, und sind daher nicht als eigentliche Arbeiten auf diesem Felde der musikalischen Wissenschaft, sondern nur beiläufig als Quellen zu erwähnen. Eine ganz neue Sammlung alter niederländischer Lieder mit Hinzufügung einzelner Melodieen, herausgegeben von Willems (Brüssel und Leipzig bei C. Muquardt, 1846. Lief. I.), bietet wieder in musikalischer Beziehung wenig Erfreuliches, wie nächstens in dieser Zeitschrift ausführlicher nachgewiesen werden soll.

Es ist also für die Herausgabe der Melodieen der älteren weltlichen deutschen Lieder noch gar wenig gethan, und der Grund, warum bei allen den vielen Nachforschungen nach den Liedertexten, die Melodie gleichsam nur als zufällig und nicht als mit dem Liede innig verbunden behandelt worden ist, mag wohl theils eine Folge der Selten-

heit musikalischer Originalquellen sein, theils auch und wie aus verschiedenen der oben angeführten und aus ähnlichen Leistungen deutlich hervorgeht, in dem Mangel an Kenntniss der früher üblichen Notation und der daher willkührlichen Behandlung alter Aufzeichnungen liegen.

Aber bei dem nicht zu laugnenden Interesse, das eben dieser musikalische Theil des alten weltlichen Liedes gewähren kann, würde nun ein gründlicher Versuch, denselben als einen sehr wesentlichen Theil der gesammten Geschichte der Tonkunst, so viel als nur immer möglich aus seinem bisherigen Dunkel an's Tageslicht zu bringen, eine gute Aufnahme finden, und nicht erst einer besondern Rechtfertigung bedürfen. Auf einen solchen Versuch ist es hier jedoch nicht abgesehen, sondern es sollen vorläufig nur einzelne Beiträge aus einem bereits vorräthigen und ziemlich reichen Material mitgetheilt werden, die später zur Zusammenstellung eines diesem Gegenstande ausschliesslich gewidmeten umfassenden Werkes dienen können, und einstweilen als Ergänzungen der interessanten verdienstvollen Schrift des Herrn Hofrath von Kiesewetter: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter an bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper" (Leipzig 1841) angesehen werden mögen. Und diese Beiträge stehen gegenwärtig auch noch in keiner bedingten Folge und in keinem andern Zusammenhange unter sich, als dass ihr Inhalt einen und denselben Gegenstand betrifft.

Es werden demzufolge dem geehrten Leser dieser Zeitschrift in einer fortlaufenden Reihe von Aufsätzen nach und nach ältere weltliche Lieder mit ihren Originalmelodieen, so weit letztere sich haben verfolgen lassen, vorgelegt werden, untermischt mit Notizen über einzelne wichtige Liederquellen.

I.

Entlaubet ist der Walde.

In den „deutschen Gesellschaftsliedern des XVI. und

XVII. Jahrhunderts" (Leipzig 1844), Seite 9, bemerkt der gelehrte Herausgaber, H. Hoffmann von Fallersleben, über den Text dieses Liedes Folgendes: Ein sehr altes Lied; der Text vom Jahre 1452, hat sechs Strophen und ist von den spateren Texten auch sonst noch verschieden. Die Texte des XVI. Jahrhunderts stimmen ziemlich überein; man vergleiche eine Zusammenstellung derselben in der „Münchener allg. Musikzeitung." 1827. Nro. 6. Sp. 85—87, und Mone's Anzeiger. 1838. Sp. 79 und Sp. 240.

Der Vollständigkeit wegen glaube ich hier noch einen vielleicht nicht ganz bekannten und von den bisherigen Mittheilungen sehr abweichenden Text einrücken zu müssen, den ich auf einem fliegenden Blatte in Folio des XVI. Jahrhunderts (ohne Datum und Ortsangabe) gefunden habe. Das betreffende Blatt findet sich in einer werthvollen Sammlung ähnlicher fliegender Blätter des XVI. Jahrhunderts in der k. Bibliothek zu Berlin.

Hier folgt der Text.

Der wald hat sich entlaubet, gen diesem Winter kalt, meiner eren bin ich entraubet, gedencken macht mich alt, das ich so lang sol meyden, die mir gefallen ist, das schafft der klaffer neyde, durch ire arge list.

Ir angesicht ir steter mut, erfrewet das hertze mein, vnd solt mir widerfaren gut, so wölt ich frölich sein, O grünne grawne schwartze farb, dar nach stet mir mein sinn, dabey sy mein gedencken soll, wenn ich nit bey ir bin.

Du ferst da hyn du schöns mein lieb, Got geb dir glück so vil, fürst du mich deinem schilt, setz mir ein kurzes zill, vnd kumm herwider balde, was mag uns nützer gesein, sogar mit reichem schalle, Gott mach vns sorgen frey.

Hoffnung ist mein höchster gewin, damit sy mich ergetzt, es fert mein schönes lieb dahin, was lest es mir zu letz, sein eer in gantzer stettigkeyt, nit mer beger ich von ir, der züchten ist sy mir bereyt, desgleichen thu ich zu ir.

Ja so forcht ich seer der klaffer mundt, der seindt wohl also vil, sie haben mir mein hertz verwundt, geschossen zu

einem zill, mit jren falschen zungen, verschneydē sie es gar, sey dir das lied gesungen, heur zu diesem newen Jar.

Thar ichs wohl sprechen, reden auff meinen ayd, solt ichs von dir brechen, es wer mir sicher layd, jr eer hat sich erzeyget, in trewen wardt bekundt, jr güt hat sich geneyget, in meines hertze grundt.

Liebes lieb vergiß nit mein, halt mich in steter hut, vnd solt ich allweg bey dir sein, so wer ich wohl gemut, dein lieb hat mich entzündet, in sendlicher begir, mein hertz ist durchgründet, schönes lieb füg dich zu mir.

Der vns das liedlein newes sang, das thet ein guller gesell, mein lieb tregt zwey lustige wang, das gefall recht wem es well, vn einen Rosenfarben mundt, darzu zwei augelein klar, ich grüß dich lieb zu aller stundt, vnd gott geb dir ein fein gut Jar.

Indem ich die Kritik des vorstehenden Textes den gelehrten Sprechkennern überlassen muss, wende ich mich nun zu dem musikelischen Theil des Liedes.

So viel mir bekannt ist, hat bis jetzt noch keine frühere Composition desselben als die vom Jahre 1539 vorgezeigt werden können. Einer mündlichen Mittheilung zufolge soll sich in des verstorbenen Geh. Kriegsrath A. Kretzschmer (des Herausgebers der „deutschen Volkslieder." Berlin 1840) Musiksammlung ein Papier-Codex des XV. Jahrhunderts befinden und dieser das in Rede stehende Lied mit Hinzufügung der Melodie enthalten haben. Dieser Codex ist mir gegenwärtig nicht zugänglich; sollte ich ihm dereinst auf die Spur kommen, ihn zur Einsicht erhalten können und die fragliche Melodie in einer Notation des XV. Jahrhunderts darin finden, so werde ich auch nicht ermangeln, eine so wesentliche Ergänzung dieses Aufsatzes mitzutheilen.

Die eben erwähnte Composition des weltlichen Liedes „Entlaubet ist der Walde" vom Jahre 1538, die bis jetzt als die früheste vorgelegt worden ist, hat uns Georg Forster mitgetheilt in der von ihm veranstalteten Liedersammlung, die unter folgendem Titel erschienen ist.

Ein außzug guter alter vnd newer Teutſcher liedlein, einer rechten Teutſchen art, auff allerley Inſtrumenten zubrauchen, außerleſen. Getruckt zu Nürnberg, bey Johan Petreio anno M. D. XXXIX. (4 Bändchen in 4.)

In dieser Sammlung ist sie Nr. 81, und sie führt über jeder der vier Stimmen den Namen des seiner Zeit so sehr bekannten und oft genannten Musikers Thomas Stoltzer, der dadurch nicht als Componist der Melodie, sondern der vierstimmigen Behandlung derselben bezeichnet wird. Man vergleiche hier Nr. II. der musikalischen Beilage *).

In einer sehr schätzenswerthen handschriftlichen Liedersammlung vom Jahre 1524, die sich in der mus. Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin befindet, habe ich mich, wie in verschiedenen andern handschriftlichen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts, bis jetzt immer noch vergebens nach dieser Melodie umgesehen; ich bin aber doch so glücklich gewesen, dieselbe bereits aus dem Jahre 1532 und zwar in einem Werke gedruckt zu finden, wo ich es am wenigsten vermuthete. Dies Werk, welches zu den typographischen Seltenheiten gehört **), führt den Titel:

---

*) Herrn L. Erk verdanke ich die Mittheilung, dass Forster im dritten Theil seiner Sammlung der Ausgabe: Nürnberg 1552, unter Nr. 5 dasselbe Lied nochmals, aber in der Bearbeitung von G. Othmayr mittheilt. Leider ist das vorliegende Exemplar dieser Ausgabe nicht so vollständig, dass auch diese vierstimmige Behandlung hier beigefügt werden kann.

**) Vergl. *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im XVI. Jahrhunderte — von Anton Schmid. Wien, 1845... daselbst S. 183. Eine genaue Beschreibung der beiden von einander abweichenden Ausgaben dieses Werkes, die sich in der mus. Abthl. der königl. Bibl. in Berlin befinden, und eine ausführliche Angabe ihres auch in Bezug auf die weltlichen Lieder des XVI. Jahrh. reichen Inhalts wird in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift eine Stelle finden.

Musica Teutsch, auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen, auch Lauten, welcher maszen die mit grundt vnd art jrer Composicion auszs dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist, sampt verborgener applicacion vnd kunst, darynen ein liebhaber vn anfenger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt, on ein sonderliche Meyster menschlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag, vormals im Truck nye vnd ytzo durch Hans Gerle Lutinist zu Nurenberg auszgangen. 1532. (in Quer-Quarto.) Auf der vorletzten Seite: „Gedruckt zu Nurenbergk durch Jeronimum Formschneyder."

In diesem Werke, welches seinem Inhalte nach eine Geigen- und Lautenschule ist, befindet sich das Lied, wahrscheinlich von Hans Gerle selbst, für vier Geigen (Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeige) arrangirt, wie es hier in der mus. Beilage Nr. I. (in unsere heutige Notenschrift übertragen) mitgetheilt wird. Dass der Componist dieses vierstimmigen Arrangements (in welchem, wie in jener von Forster mitgetheilten vierstimmigen Behandlung, in der Tenorstimme die Melodie des Liedes liegt), ein Mann von feinem Gehör und gutem Geschmack gewesen, leuchtet überall deutlich hervor.

Eine dritte und vierte vierstimmige Behandlung der Melodie findet sich unter Nr. 54 und 55 in der von Johann Ott besorgten Liedersammlung:

Hundert vnd fünfzehn guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimme, vor nie im truck auszgangen, deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten dieser Kunst gemacht. Nürnberg 1544. (4 Bändchen in Quer 4.)

Beide Bearbeitungen, in denen der Tenor wieder die Melodie führt, haben den bekannten Freund Luthers, Ludwig Senfl, zum Verfasser, von dem in dieser Sammlung viele Compositionen anzutreffen sind. — Vergl. Nr. III der mus. Beilagen, in welcher, um die Harmonie für uns

geniessbar zu machen, gar manche Versetzungszeichen hinzugefügt werden müssen *).

Der Text in der Forster'schen Sammlung, den *L. Erk* in seiner neuen Sammlung deutscher Volkslieder, Bd. III. Heft I. S. 91 vollständig und rücksichtlich der Orthographie und Interpunktion nach Hoffmann von Fallersleben und L. Uhland hat abdrucken lassen, weicht von dem in der Ott'schen Sammlung enthaltenen etwas ab; deshalb mag letzterer hier eine Stelle finden.

Entlaubet ist der walde, gebn disem winter kalt, Beraubet wird ich balde, meins liebs das macht mich alt, das ich die schön muß meyden, die mir gefalle thut, bringt mir heimliches Leiden, vnd macht mir schweren mut.

Was lest du mir zu letze, mein schöns braunes meidlein fein, das mich die weil ergetze, so ich von dir muß sein, Hoffnung thut mich ernehren, nach dir so werd ich kranck, thue bald herwider kehren, die weyl ist mir zu lang.

Sein weyß laß dich nit affen, der Klaffer sein zu vill, halt dich gehn mir recht gschaffen, trewlich dich warnen will, Hüt dich vor falschen zungen, darauff sey wol bedacht, sey dir schöns lieb gesungen, zu tausent guter nacht.

Ein Jahr nach dem Erscheinen der eben angeführten Ott'schen Sammlung findet sich die Melodie und zwar zweistimmig canonisch behandelt, wie sie hier unter Nr. IV der mus. Beilagen mitgetheilt ist. Diese Composition, bei welcher der Name des Componisten fehlt, ist aus dem zweiten Theil (Nr. 93) der von Georg Rhaw zu Wittenberg herausgegebenen Sammlung entnommen, die im Jahre 1545 unter folgendem Titel erschien:

---

*) Hiemit vergl. man: „deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen von Kretzschmer," Berlin 1840. Daselbst S. 550 Nr. 316. Die Melodie dieses Liedes und den Text dazu, unter der Ueberschrift. „Lied aus dem 16. Jahrh. von Ludwig Wolfl, Freund Luthers." Sollte hier wohl irgend eine auch nur einigermassen zuverlässige Quelle vorgelegen haben? Gewiss nicht jener eben erwähnte Papier-Codex.

Bicinia gallica, latina, germanica, ex praestantissimis musicorum monumentis collecta, et secundum seriem tonorum disposita. Tomus primus (et secundus.) in kl. Quer-Quarto.

Von dem Text, der nur in der Orthographie und Interpunktion von dem von L. Erk em e. O. mitgetheilten abweicht, giebt Georg Rhaw nur die erste Strophe.

Ob nun bis zum Jahre 1545 noch anderweitig diese Melodie mit dem weltlichen Texte in irgend einer Art mitgetheilt worden ist, muss ich aus Mangel an weiteren als den bisher angeführten und mir sämmtlich vorliegenden Quellen, wenigstens noch für's Erste dahingestellt sein lassen. Einige an verschiedenen Orten zerstreuten Notizen geben keine Nachricht darüber; so führt z. B. Langbecker, „Gesangblätter aus dem XVI. Jahrhundert u. s. w.“ (Berlin 1838.) S. 9. an, dass bei Kunigund Hergotin, welche zu Nurnberg ungefähr vom Jahre 1528 bis 1538 druckte, ein fliegendes Blatt erschienen ist mit dem Liede: „Ich dank dir lieber Herre. Im Thon Entlaubet ist der Walde;“ ob aber die Melodie mit abgedruckt worden ist, bemerkt Langbecker hier eben so wenig, als S. 10, wo er wieder, wie noch an mehreren Stellen seiner angeführten Schrift, eines Liedes „im Thon Entlaubet u. s. w.“ erwähnt. Endlich findet sich doch (S. 12) die Notiz: „Nürnberg bei Georg Wechter, 1529 — 1546. Ich danck dir lieber Herre, mit Melodie.“ Nun ist freilich die Melodie des alten weltlichen Liedes später dem geistlichen Morgenliede „Ich dank dir lieber Herre“ untergelegt und über die Identität der Melodie schon lange kein Zweifel mehr; es wird aber selbst nach dem aus Wachter's Officin zwischen 1529—1546 hervorgegangenen Druck schwerlich zu bestimmen sein, ob die fragliche Melodie vor oder nach 1545 erschienen ist.

Dass diese Melodie, die bereits in den vierziger Jahren des XVI. Jahrhunderts zu dem von Johann Kohlros (starb 1538) gedichteten Morgenliede „Ich dank dir lieber Herre“ in den Gesangbüchern der evangelischen Kirche

vorkommt, im XVI. Jahrhundert allgemein bekannt und im Schwange gewesen sein muss, dafür sprechen mancherlei Umstände, besonders der, dass ihr immer wieder neue, sowohl geistliche als weltliche Texte untergelegt wurden. Freilich nahm man es mit der Wahl der Melodie nur in so ferne genau, als grade nur das Sylbenmaas einer Dichtung damit in Uebereinstimmung stehen musste: und da sich nun hinsichtlich ihrer Tonführung verschiedene Melodieen in ihren rhythmischen Verhältnissen glichen, so wählte man, wenn man nicht vorzog, das Metrische einer vorhandenen Melodie nach Beschaffenheit des neuen Textes umzumodeln, nach Lust und Belieben, wie z. B. Daniel Sudermann (in der 2. Hälfte des XVI. Jahrh.) zu einem seiner geistlichen Lieder (MS. germ. in Folio Nr. 85 der königl. Bibl. in Berlin, Blatt 288) in Bezug auf die Melodie, nach welcher seine Dichtung gesungen werden soll, die Bemerkung macht: „Ein lied Im Thon: Ich danck dir lieber Herr — *Du fond de ma pensée* — Mit lieb bin Ich umbfangen — Mensch Nun besser dein leben — Ich verkünd euch newe mehre — Ich hört ein Mägdlein singen — Wilhelmus von Nassawe — Die Brunnlein die da fliessen, oder zu Bruder Veiten thon u. s. w. Wol mit betrühten."

Bereits im Jahre 1545 kommt die zuerst dem weltlichen Liede angehörende Melodie „Entlaubet u. s. w." mit dem Texte des eben erwähnten Morgenliedes von Johann Kohlros in folgendem Gesangbuche vor, von dem mir die zweite Ausgabe von 1547 mit dem hier angeführten Titel vorliegt, und aus welcher Nr. V. der mus. Beilagen entlehnt ist, welche im Original um eine Octave tiefer im Altschlüssel steht; auch sind hier die Noten um die Hälfte ihres Werthes verkürzt.

> Psalmen vnd Geistliche lieder, welche von frommen Christen gemacht vnd zusammen gelesen sind. Leipzig, in 8. (auf der vorletzten Seite: „Gedruckt zu Leipzig, durch Valentin Babst, 1547. *)

*) Vergl. hiemit Hrn. C. v. Winterfeld's oben angeführtes Werk, I 58, wo ebenfalls die Melodie mitgetheilt wird.

Später wird ihrer in andern Gesangbüchern der protestantischen Kirche, in welcher es sich bis auf die neueste Zeit erhalten hat, erwähnt *). In des berühmten Michael Praetorius „*Musae Sioniae*“ Theil VIII, Wolfenbüttel 1610, findet sich das Lied „Ich dank dir lieber Herre“ unter Nr. 144 mit der Ueberschrift: „Im Thon: Entlaubet ist vns der Walde;“ ferner daselbst unter Nr. 145, 146 und 148 noch drei Mal, und endlich unter Nr. 147 mit einer andern Melodie. Die zuletzt angeführten Bearbeitungen mit den hier beigegebenen von Hans Gerle, Thomas Stolzer und Ludwig Senfl hinsichtlich der Factur und des Effects zu vergleichen, gewährt manches Interesse, und ist leicht zu bewerkstelligen, da das angeführte Werk des Prätorius eben nicht zu den grossen Seltenheiten gehört. —

Betrachtet man nun die hier mitgetheilten verschiedenen mehrstimmigen Compositionen des weltlichen Liedes: „Entlaubet ist der Walde,“ so leuchtet wohl aus jeder einzelnen sogleich hervor, dass wohl keine derselben, und überhaupt keine ihnen ähnliche zu andern weltlichen Liedern, jemals vom Volk gesungen worden ist, dem gewiss der Gesang einer einfachen Melodie immer mehr zugesagt hat, als die nicht selten künstliche und mit Rücksicht auf die Fähigkeit der Volks- und der Natursänger sicherlich immer zu künstliche mehrstimmige Begleitung, durch welche die eigentliche oder Hauptmelodie eines Liedes oft ganz verwischt oder in den Hintergrund gedrängt wird. Sollten dergleichen Lieblingsmelodieen im Volk mit Begleitung anderer Stimmen vorgekommen sein, so wird irgend ein dazu fähiger Kopf, wie dies auch heute noch oft bei dem Gesange der Handwerksburschen zu bemerken ist, aus dem Stegereife eine ungekünstelte begleitende Stimme gesungen

*) Vergl. C. F. Becker's „die Hausmusik in Deutschland u. s. w.“ S. 68, wo ein Verzeichniss einiger aus Volksliedern entstandener Choräle mitgetheilt ist.

haben. Dennoch müssen aber diese von bedeutenden Meistern ihrer Zeit herrührenden mehrstimmigen Behandlungen weltlicher Texte eine grosse Anzahl von Verehrern gehabt haben, wie sich aus der überaus grossen Menge solcher Compositionen des XVI. Jahrh. mit Sicherheit annehmen lässt; wäre dies nicht der Fall gewesen, so liesse sich durchaus nicht enträthseln, aus welchem Grunde sowohl Componisten als Verleger sich geneigt gefunden hätten, zur Vermehrung und Verbreitung derselben ihre Kräfte aufgeopfert zu haben. Es ist daher wohl eine sehr begründete Annahme, dass musikalische Unterhaltungen in Familienkreisen und Privatvereinen sehr in Aufnahme gewesen sind, wofür auch Nachrichten aus jener Zeit sprechen, die selbst schon auf eine, unsern heutigen sogenannten „Liedertafeln" ähnliche Gesellschaft, im Anfange des XVI. Jahrhunderts hindeuten. Ich glaube nicht Unrecht zu thun, wenn ich zum Schlusse dieses Artikels die Beschreibung einer solchen musikalischen Gesellschaft in freier Uebersetzung mittheile, wie sie in: *„Beckmanni Notitia Universitatis francofurtanae, una cum Iconibus Personarum aliquot illustrium — —"* (Frankfurt a. d. O. 1707. fol.) enthalten ist. In der Lebensbeschreibung des Jodocus Willichius (auch Wild oder Wilcke), der 1499 geboren, 1516 Baccalaureus, 1522 Magister an der Frankfurter Universität wurde und 1552 starb, heisst es unter andern (S. 228.)

— — „Bei Mahl und Gelage war er ein so heiterer und lustiger Geselt, dass er Aller Augen auf sich zog; er wusste immer durch angenehmes, anständiges, unterrichtetes und nützliches Gespräch die Gesellsheft zu erfreuen, und Jedermann stand besser, heiterer, unterrichteter vom Tische auf. Auch die Musik liebte er sehr. Wenn er Gefährten fand, sang er gerne drei-, vier-, fünfstimmige Stücke, oft mit Begleitung von Flöten und andern Instrumenten, so dass alle Anwesenden an dem lustigen Allerlei ihre Freude hatten. So brachte er denn auch etliche Bürgermänner auf den guten Gedanken, eine Wandergesellschaft zu stiften, die von ihrem Hauptzwecke: beim Mahle zwischen den Speisen-Gängen zu singen und zu musiciren, den Namen »musikalisches Kränzchen« bekam. Davon erzählt Hostus (Biograph des Willich): es seyen dazumal ett-

hier nicht wenige biedere und gelehrte Herren gewesen, Professores, Doctores, Magistri und ehrsame Bürger, alle den Musen hold, die es gar sehr liebten, an anständiger, ehrbarer Tafel allerlei tröstliches, nützliches und belehrendes Gespräch zu führen. Diese habe Willich dazu vermocht, regelmässig von Zeit zu Zeit wiederkehrende Gelage einzurichten, wobei man sich, wenn des Tages Ernst und Mühe beseitigt wäre, rechtschaffen erholen könnte, durchaus aber nicht etwa um nur in Ehren lustig zu sein, sondern alles zur Beförderung der Nächstenliebe, um Zank und Streit, wenn es dergleichen gebe, zu schlichten, Feinde zu versöhnen, und neue dauernde Freundschaften zu stiften. Dieso Gastgebote hatten ihre eigenen Gesetze: es präsidirte dabei regelmässig der Hausherr, der das Mahl für den Abend rüstete; keine Leckerbissen, sondern anständige Hausmannskost, wie denn auch überhaupt nicht mehr als drei Gerichte durften gegeben werden. Solch' eine Mahlzeit musste allmonatlich der, an den grade die Reihe kam, fertig und bereit halten. Gäste erschienen so viele als es Musen giebt, bisweilen wurde noch Apollo zugelegt, dann waren es ihrer zehn, allerhöchstens wurden noch die Grazien dazu genommen, dann waren ihrer zwölf beisammen. Getrunken wurde Bier und Wein, dabei zahlte Jeder seine Zeche selbst. Jeder trank so viel er konnte, vorgeschrieben wurde durchaus nicht. Der Präses trug einen Kranz auf dem Kopfe; diesen gab er, wenn das Mahl beendigt war, seinem Nachfolger in der Reihe, der hierdurch für das nächste Mahl zum Wirthe bestimmt wurde, so dass Jeder wusste, an wen man sich zu halten habe. Hatte es Abend fünf Uhr geschlagen, so mussten binnen einer Viertelstunde alle an der Tafel erschienen sein, und wenn die Mahlzeit um zehn Uhr geschlossen war, mussten Alle binnen einer Viertelstunde sich entfernen. Wer dagegen fehlte, hatte deshalb eine bestimmte Pön in die gemeinsame Wein- und Bierkasse zu entrichten. Ausserdem schickte der Gastgeber Tags zuvor eine Porthe Tischprobleme oder Tafelfragen herum, allerlei nützliche, gelehrte und ehrbare Dinge betreffend, damit die Gäste vorher gehörig darüber nachdenken und eine wohlbedachte Meinung nebst Beweisen und Argumenten an den Tag bringen konnten. Dann ward über diese Fragen vernünftig und freundschaftlich debattirt, ohne Eigensinn, Zank, Schimpfen, Hohn, u. s. w. Da war alles voll Bescheidenheit, Heiterkeit, Freude, Lachen, Feinheit, Wohlwollen und Nächstenliebe; hin und wieder lief auch ein Scherz mitunter, aber nicht von der beissenden Art, auch wohl ein Witz, aber kein possenhafter. Bei jedem Gange wurde eine solche Frage erörtert, dann fing die Musik an, zu drei, vier und mehr Stimmen, auch Instrumentalmusik mit Flöten und sonstigen Instrumenten: davon

heissl das Gastmahl „das musikalische Kränzchen;“ man hätte es ob seiner tiefen Gründlichkeit auch das philosophische nennen können. So weit Hostus. Dies schien mir erwähnenswerth, weil vor einigen zwanzig Jahren zwei dergleichen Kränzchen, oder richtiger Collegien, aufblieben, wovon das eine im Anschluss an jenes alte Kränzchen sich „die musikalische Gesellschaft,“ das andre „die Gelhaus“ nannte. Sie hielten sich beide eine Zeit lang; als aber die Mitglieder fortzogen oder sich sonst verliefen, sind sie, wie Willich's Convivium, noch und nach in Verfall gerathen.“ — —

(Fortsetzung folgt.)

S. W. Dehn.

Erklärungen.

In Folge des unlängst (Heft 97. S. 1-20 der Cäcilie) mitgetheilten Artikels:

„Schreiben an den Redacteur der zu Mainz erscheinenden Zeitschrift „Cäcilia" auf Veranlassung der Recension des Herrn Fétis über R. G. Kiesewetter's Werk: Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt — (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1842)"

hat Herr Fétis zur Aufnahme in diese Zeitschrift folgende Erklärung eingeschickt, welcher in getreuer Uebersetzung der ihr schuldige Platz gegönnt wird.

»Ich werde dem Herrn G. T. (Verf. des obengenannten Artikels) »nicht antworten, weil ich glaube, dass seine grobe Diatribe (gros»sière diatribe) keiner Antwort würdig ist. Nur zwischen Solchen »kann eine Polemik stattfinden, die sich gegenseitig hinlänglich ach»ten, um sie nicht durch beleidigende Persönlichkeiten herab zu »würdigen. Ueberzeugt, dass von uns entdekte und beleuchtete »Wahrheiten in ernsten und ohne Leidenschaft geschriebenen Wer»ken, nur für gründliche Gelehrte und wahre Künstler ein Interesse »haben können, ungeachtet der von menschlichen Werken unzer»trennlichen Mangelhaftigkeit, bin ich entschlossen, auf Nichts von »dem zu antworten, was gegen mich vorzubringen den Journalen »gefallen sollte; ich werde mich darauf beschränken, die Reihe mei»ner Werke durch Herausgabe meiner Geschichte der Musik und »der Philosophie dieser Kunst zu vervollständigen, indem ich diese »Arbeiten der Strenge der Kritik überlasse; denn ich würde mich »vergeblich bemühen, jenen Werken einen Werth beizulegen, »den sie nicht besässen, und nichts wird ihnen denselben nehmen »können, wenn sie in der That das enthalten, was hineinzulegen »ich bemüht war«

Fétis.

Die Redaction muss bekennen, dass diese Erklärung des Herrn Fétis, in so weit sie sich auf das gegen seine Kritik gerichtete und

von ihr mitgetheilte Schreiben eines ihrer geschätzten Mitarbeiter bezieht, ihr unerklärlich und befremdend ist. Herr Fétis nennt dieses Schreiben, das sich durch seine ruhige Haltung überhaupt, wie durch seine gründliche Zurückweisung irriger Ansichten auszeichnet, eine *„grossière diatribe!“* Herr Fétis spricht von *„personalités offensantes!“* Wird irgend ein ruhiger und der deutschen Sprache kundiger Leser mit Herrn Fétis übereinstimmen? Schwerlich! — Die Redaction dieser Zeitschrift wird nie den Vorwurf verdienen, beleidigende Persönlichkeiten zu veröffentlichen, und von jeher hat sie alle ihr zur Mittheilung eingeschickte Artikel und Aufsätze, die dergleichen enthielten, zurückgewiesen. Wenn nun, wie es hier wohl gar nicht anders der Fall sein kann, Herr Fétis in dem von ihr mitgetheilten Schreiben des Herrn G. T. aus Unkunde der deutschen Sprache, und vielleicht auch in Folge einer gewissen Unbehaglichkeit über die gegen seine irrigen Ansichten beigebrachten gründlichen Beweise, nur jene *„grossière diatribe“* oder *„personalités offensantes“* erblickt, so kann ihr das nicht zum Vorwurf gereichen und hat sie selbst also hierauf öffentlich nichts weiter zu erwiedern, wohl aber die nachstehende Erklärung des Herrn G. T. mitzutheilen.

„An den Herrn Redacteur der Cäcilia.“

„M. H.“

„Ich erkenne es als eine besondere Höflichkeit, dass Sie mir das von Herrn Fétis an Sie gelangte Schreiben aus Veranlassung des meinigen über seine Kritik des Kiesewetter'schen Werkes „die Musik der Araber,“ vorläufig zur Einsicht mitgetheilt haben.

Gewiss hätte ich mir nicht vorgestellt, dass irgend Jemand, und war's Herr Fétis selbst, darin Etwas von „Injurien“ oder (wie er es nennt) *„grossière diatribe“* herausfinden würde. Ich schmeichle mir nicht zu viel, wenn ich annehme, dass nicht Sie allein, sondern auch die Leser Ihrer achtbaren Zeitschrift in der Darstellung der Vorwürfe und in deren Beantwortung nur die baare Wahrheit erkannt haben müssten, zugleich in dem Tone, der dem von jenseits herüber geklungenen in der Stimmung entspräche.

Schade, dass Herr Fétis, wie er erklärt, meinen Artikel keiner Antwort würdigen will; es wäre abermals eine interessante Probe seiner dialectischen Kunst geworden. Ich glaube mich aber zu erinnern, dass es nicht das erste Mal ist, dass Herr Fétis seinem Gegner das letzte Wort lässt, wenn er sich nicht im Stande fühlt, die Polemik mit Erfolg fortzusetzen, und dass er dann mit dem Vorwande abbricht, er finde es unter seiner Würde, auf Schmähun-

gen und Grobheiten zu antworten. Da, wie er selbst bekennt, die französischen Journale dergleichen gelehrte Discussionen nicht aufnehmen, weil die Leser sie langweilig finden, so hat Herr Fétis mit diesem Kunstgriffe das rechte Mittel gewählt, um in Frankreich Recht zu behalten.

Wenn ihm aber, wie man doch sieht, die Meinung, die man in Deutschland von ihm hat, nicht gleichgültig ist, so sollte endlich die Politik des Gelehrten und Schriftstellers ihn lehren, dass für ihn hier auf die bisherige Weise, auf dem Wege einer Polemik, wie die von ihm schon öfter begonnene, kein Ruhm zu gewinnen ist.

Ich würde wohl sehr gerne auch diese meine Erklärung in Ihrer Cäcilia aufgenommen sehen.

B. in N. S. im Februar 1846. *G. T.*

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

18) „Melodien zum erſten Theile des Diözeſan-Geſangbuches für das Bisthum Konſtanz oder Geſänge für den vormittägigen Gottesdienſt. Freiburg und Konſtanz, in der Herder'ſchen Buchhandlung. 1814—1815." Im großen Quergquart. Das erſte Heft hat 116 und das zweite 140 gedruckte, für die Orgel eingerichtete Seiten.

„Melodien zum zweiten Theile des Diözeſan-Geſangbuchs für das Bisthum Konſtanz, oder Geſänge für den nachmittägigen Gottesdienſt. (Ebendaſelbſt.) 1813—1817.

Das erſte Heft hat 126, das zweite und dritte 38, mit einem Blatte Verbeſſerungen, und das vierte Heft 112 Seiten.

19) Kösönséges isteni tiszteletre rendeltetett Enekeskönyv, melly Szent David 'Sóltárinn kivói magábann foglal némelly Kiválogatott és a' Helvetziai vallástételt követö négy Superintendentzia által jóvá hagyodott Enekeket egynéhány imadságokkal egyegütt. Pésten, Petrózai Trattner, J. M. és Károlyi ist, Köny vnyomtatö intézetebenn. 1833." Im 8. 544 Seiten, mit Melodien in rautenförmigen Muſiknoten, wie der vorhergehende, ſammt einem Anhange von Gebeten. Der Titel lautet auf Deutſch alſo: „Allgemeines Geſangbuch zum Gottesdienſte, welches außer den Pſalmen des h. Propheten Davids, auch einige ausgewählte, von den vier Superintendenzen der Helvetiſchen Confeſſion (in Ungarn) gut geheißene Lieder, ſammt einigen Gebeten enthalten. Peſt, 1833. In der Druckerei des J. M Trattner von Petrózа und des Stephan Károly."

20) „Choral-Melodien zu dem katholischen Gesang- und Gebetbuch für den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst zunächst zum Gebrauche der katholischen Gemeinden im Königreiche Sachsen. Leipzig, in Commission bei Rostosky und Jackowitz." (Ohne Angabe des Jahres. Die Vorbemerkungen sind vom Jahre 1838 datirt.)

Dieses im großen Queroctav schön gestochene Choralbuch hat 2 Blätter und 168 Seiten, und noch ein Blatt Verzeichniß der Nummern. Die in dem Werke enthaltenen 341 Choralmelodien sind in getheilter Stimmen-Partitur für die Orgel gesetzt.

21) „שיר ציון Schir Zion, gottesdienstliche Gesänge der Israeliten. Herausgegeben von S. Sulzer, Ober-Cantor am israelitischen Bethause in Wien." (Ohne Angabe des Jahres. Das Buch erschien im Jahre 1842 in gr. Quarto, in gestochener Partitur, mit zwei schön lithographirten Titeln. Es zählt drei Blätter und 214 Seiten und noch ein Blatt Inhaltsverzeichniß.

Dieses vortreffliche Werk enthält: 1) die Sabbatischen Gesänge; 2) die Gesänge für die drei Feste; 3) die Gesänge für das Neujahr und den Versöhnungstag; 4) die Gesänge für Purim und den 9. Ab.; und 5) Casual-Gesänge.

22) „Gesänge der heil. Liturgie, mit Beibehaltung der von dem Vorsänger der griechischen Kirche zur heil. Dreifaltigkeit Johann Ch. Chiavara angegebenen Original-Melodien für vier Singstimmen, (mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte) in Musik gesetzt von B. Randhardinger, k. k. Vice-Hofkapellmeister, Ritter des k. St. Ludwigsordens ꝛc." (Ohne Angabe des Jahres.) Das Buch erschien im Jahre 1844 in Partitur, ist auch mit einem griechischen Titel versehen, und hat 94 in gr. Octav gedruckte Seiten. Die Gesänge sind vierstimmig, und werden in dem genannten, für die griechisch-nichtunirten Unterthanen des österreichischen Kaiserstaates bestimmten Gotteshause in Wien mit Beifall abgesungen.

23) „Gesänge der heiligen Liturgie, accentuirt von dem Priester-Diakon Anthimos Nikolaides aus Gamochorion, und mit Hinzufügung der übrigen drei Stimmen und der (willkührlichen) Begleitung des Pianoforte. Herausgegeben von dem Musiklehrer August Swoboda." (Ohne Angabe des Jahres.) Das Werk erschien ebenfalls im Jahre 1844, hat nur einen griechischen Titel, und eine 84 Seiten starke, im kleinen Folio gestochene Partitur. Diese Gesänge waren

beſtimmt, in dem für die griechiſch-nichtunirten türkiſchen Unterthanen beſtimmten Gotteshauſe zum heil. Georg in Wien abgeſungen zu werden, wurden aber wegen der Schwierigkeit der Ausführung von den Häuptern der Gemeinde als unzuläſſig verworfen.

24) „Vesperae Breviarii Romani cantu chorali auctae. Cum Officiis Sanctorum per Summos Pontifices novissima concessis. Per F. J. Vilsecker, Chori Regentem Ecclesiae Sancti Pauli Passaviae.“ (Eine Vignette) „Auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici, Episcopi Passaviensis. Landishuti, 1844. J. G. Wölfle. Libraria Universitatis Krülliana. Viennae: Fr. Wimmer.“ Gr. 8. 516 mit dem Commune Sanctorum von CLXXXII Seiten.

25) „Officium Hebdomadae Sanctae secundum Missale et Breviarium Romanum Pii V. Pont. Max. Jussu editum, Clementis VIII. et Urbani VIII. Auctoritate recognitum. Editio novissima Cantu Chorali aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem Ecclesiae cathedralis Passaviensis. Passaviae 1842. Sumptibus Editoris. Typis et in commissione Librariae Pustetianae (Caroli Plaugeri).“

Gr. 8. 448 Seiten. Das Werk iſt ebenſo ausgeſtattet wie das vorhergehende.

26) „Officium Defunctorum. Genau verfaßt nach dem römiſchen Directorium von Franz Joſeph Vilſecker, Cantor in der Cathedrale und Chorallehrer im Biſchöflichen Clerical-Seminar zu Paſſau. Ein Handbuch für Geiſtliche, Cantoren und Schullehrer. Mit Erlaubniß der Obern. Zweite Auflage. Paſſau, 1842. Eigenthum des Herausgebers. In Commiſſion der Puſtet'ſchen Buchhandlung. (C. Pleuger).“ Gr. 8. 93 Seiten.

27) „Ad Matutinum in Nativitate Domini. Editio nova chorali cantu Romano aucta per F. J. Vilsecker, Cantorem cathedralis Passaviensis. Editio secunda. Superiorum permissu. Passaviae, 1843. Sumptibus Editoris. (Typis Pustetianis).“

Gr. 8. 48 Seiten. Den Schluß zu dieſem Werke, welcher von Seite 49 bis 68 geht, macht die folgende Abtheilung:

„Ad Laudes et ad Horas in Nativitate Domini. Editio nova chorali cantu Romano aucta per F. J. Vilsecker, Chori Regentem Ecclesiae Sancti Pauli Passaviae. Auctoritate Reverendissimi Domini Domini Henrici Episcopi Passaviensis. Landishuti, 1843. Firma Libraria Universitatis Krülliana.“

Alle diese Vilsecker'schen Ausgaben haben schön gedruckte schwarze römische Choralnoten auf rothen vierlinigen Systemen.

28) „Cinquante Cantiques et Psaeaumes, mis en Musique à deux et à quatre Parties par le Chevalier Sigismond Neukomm." A Paris, chez Treuttel et Würtz." (Ohne Angabe des Jahres). Im gr. 8. VIII und 100 Seiten.

30 dieser Gesänge sind zweistimmig, ihre Melodien ganz neu, jedoch mit der, für den Kirchengesang erforderlichen Einfachheit behandelt; 10 andere sind für Discant, Alt, Tenor und Baß in vierstimmige Partitur, nach alten gewählten Singweisen gesetzt. Sechs von den zehn, den Anfang bildenden Psalmen, hat der Herausgeber nach alten Melodien, die übrigen aber in demselben Geiste neu bearbeitet. Die Musik ist lithographirt.

29) „Liber Canticorum quae vulgo Responsoria uocantur, secundum anni ordinem, Dominicis et Festis diebus hactenus seruatum." (Ein Wappen). „Vaeneunt Noribergae, apud Joannem Montanum, et Vlricum Neuberum." (Ohne Angabe des Jahres.) Kl. 8. 21 Bogen oder 168 nicht bezeichnete Blätter mit deutschen Choralnoten auf fünflinigen Systemen. Die 1. Seite des 2. Blattes enthält ein Gedicht ad Lectoram, welchem auf drei Seiten der Inder folgt.

37.

Drei sehr seltene und überaus schöne musikalische Holzdruckwerke, deren erstes ein römisches vom Jahre 1516, das andere ein deutsches vom Jahre 1520 und das dritte ein venetianisches vom Jahre 1536 ist.

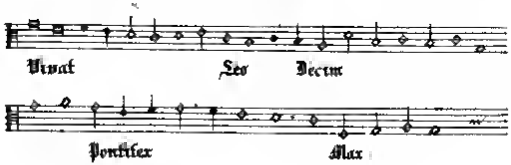
A.

Vom Herrn Fétis (in dessen Preisschrift über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Seite 29; dann in dessen Dict. univar. des Musiciens, unter dem Artikel Montone) zuerst auf ein musikalisches, im Jahre 1516 zu Rom erschienenes Druckwerk aufmerksam gemacht, und zugleich von dem Orte, wo es noch zu finden sei, in Kenntniß gesetzt, gab ich mir Mühe, demselben nachzuspüren, um davon eine deutliche

Beschreibung zu erhalten, wodurch ich nicht nur mich, sondern auch ein kunstliebendes Publikum von der wahren Beschaffenheit jener äußerst seltenen Ausgabe näher unterrichten könnte. Denn es wollte, nach dem ersten Lesen des bloßen Titels, mich bedünken, als sei entweder die Jahreszahl des erwähnten Werkes eine unrichtige, oder Petrucci, der gelstreiche Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, dessen römisches Privilegium damals noch nicht erloschen war, sei durch die Herausgabe jenes Druckwerkes in seinem Rechte beeinträchtigt worden. Allein ich wurde von der Beschreibung desselben, in deren Besitz ich durch die gütige Mittheilung des gelehrten Herrn Bottée de Toulmon in Paris gelangt bin, hinlänglich belehrt, daß die Ausgabe jenes Werkes eine solche sei, welche weder in der Form, noch in der Druckart mit den Petrucci'schen etwas gemein habe.

Diese Beschreibung ist folgende:

Die Bibliothek Mazarino in Paris besitzt eine Sammlung alter im Jahre 1516 gedruckter Messen im Holzschnitte. Dieses merkwürdige Buch ist in Folio, und im Kataloge jener Bibliothek unter der Nummer 1170 eingereiht. Die nur wenig beschnittenen Blätter sind 0m 43 centimes hoch und 0m 29 centimes breit. Der mit römischen Majuskeln gedruckte Titel nimmt ungefähr den dritten Theil des ersten Blattes ein und lautet: „Liber Quindecim Missarum electarum (sic) quae por excellentissimos Musicos compositae fuerunt.“ Unter diesem Titel befindet sich eine in Holz geschnittene Vignette, welche fast den ganzen noch übrigen Raum der Seite einnimmt, und den Papst Leo X, sitzend und mit dem ganzen päpstlichen Schmucke angethan, darstellt, wie er einem vor ihm knieenden, dem h. Vater ein Musikbuch überreichenden Manne, welcher wahrscheinlich der Drucker ist, seinen Segen ertheilt. Auf diesem Musikbuch sieht man folgende Worte und Notation:



Titel und Viguette sind mit einer Arabesken-Einfassung im Style des XVI. Jahrhunderts umgeben, deren unterer Theil breiter ist, als die aufsteigenden Leisten, und zwei hin- und herschreitende, das medizeische Wappen mit der päpstlichen Krone oder Tiare und den Schlüsseln tragende Löwen darstellt.

Auf der Kehrseite dieses Blattes beginnt die Zueignungsschrift mit den Worten: „Andreas Antiquus. Leoni X. Pont. Max. Sal. Die rechte Seite des zweiten Blattes enthält folgende, den Inhalt des Buches gebende Uebersicht:

Tabula Missarum.

Josquin.

Missa da Beata virgine . . . . . CXV.
Missa faisant regretz . . . . . CV.
Missa ad fugam . . . . . CXXX.

Brumel.

Missa da beata virgine . . . . . III.
Missa pro defunctis . . . . . CLVI.
Missa a l'ombre dung buissonet . . CL

Fevin.

Missa da Ava Maria . . . . . XCV.
Missa de mente tota . . . . . XLVII.
Missa da Feria . . . . . LXXI.

Pierre de la Rue.

Missa da Ave Maria XX
Missa O salutaris Ostia CLIII

Jo. Mouton.

Missa Alma redemptoris . . . . . XXVIII.
Missa dites moi toutes vos pensées . LXXXI.

Pippelare.

Missa L'homme armé . . . . . LVII.

Petrus Roselli.

Missa baisez moi . . . . . CXLI.

Man sieht, daß diese Tafel nicht die Ordnung bezeichnet, in welcher die Messen auf einander folgen; man muß dieselben nach der Nummer des Blattes suchen.

Die auf der Kehrseite des Titelblattes befindliche Zueignungsschrift ist folgende:

Andreas Antiquus Leoni X. Pont. Max. Sal.

Multas res humanum genus excogitavit, quibus Deum immortalem, a quo bona omnia proveniunt, laudaret, quantumque pro captu mortalitatis suae posset, in eum gratum animum patefaceret. Hinc videmus templa toto orbe in ejus honorem magnificentissime extructa, statuas ex marmore et aere atque ebore erectas. Picturas nobilissimas, vasa, gemmas preciosissimas, dicatas, haecque omni summo artificio exculta atque expolita. Quae quamque magni momenti esse viderentur, ad promerendam Dei optimi in nos voluntatem et pro bonis ab eo Mortalibus concessis gratiam reddendam, non tamen absolutam Dei culturam ex ornamentis illis mutis et surdis existimarunt. Hymnos itaque et orationes et supplicationes ac laudationes composuerunt, quas singulis prope modum horis in ipsis templis decantarent; quae essent nostrae in Deum voluntatis indicia testatoria et signa expressiora. Sed hae laudationes, fuit olim tempus, eum rudi quodam sono et cantu incondito proferebantur, quae res quanquam Deo, qui mentes tantum intarius inspicit, satis videretur, homines tamen qui nulla grati animi officia in Deum omittere decreverant, cogitare coeperunt, Musicam rem esse divinam, et a Deo Mortalibus ipsis inter alia bona traditam et elargitam, optimum itaque factu existimarunt, si quod bonum ab ipso Deo acceperant, in ejusdem ornamentum et decus verteretur. Feruntque Gregorium primum et Leonem II. Pontt. Maxx. Divinis orationibus concentus Musicos primum accomodavisse. Quam rationem in templis canendi secuta aetas observavit, semperque alia illustria ingenia effulsere, quae aut traditam eam a Majoribus quasi per manus custodirent incorruptam, aut aliquid addendo meliorem facerent, quale hoc tuum Seculum quod absolvisse prorsus hanc rem mihi visum est. Tulit enim plurimos in Musica excellentes viros, qui certatim pro ingenii viribus se in hac arte magna eum laude ita exercuerunt ut excellant. Ex quorum laboribus quindecim Missas collegi, quae mihi graviores et meliores videbantur easque incisis in ligneas tabulas notis (quod nullus ante me fecit) nova imprimendi ratione aociorum sumptibus excudi et publicavi ampliori hoc est regali volumine ac vere Pontificio, magno sane et longo labore. Nam prope modum totum triennium huic negotio impendi a principio; videlicet faustissimi pontificatus tui; qui cum veluti luman illustrissimum cum universis virtutibus affulserit, tum vero multo maxime ipsi Musicae me ipsum excitavit, ut, quod in me artis et ingenii erat, totum illud in gratiam et honorem tui expromerem, eo animo, ut si tibi

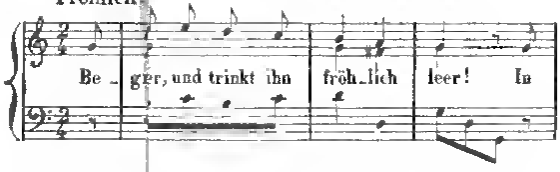
hoc primum munus arrideret, ac ad meam tenuitatem respiciendum sanctitatem tuam elliceret, ad alia opera quae animo jam pridem volvo me accingerem; quae spes nequequam opinor me fallet; nam fovere ingenia cum semper universae familiae vestrae tum ipsius tui proprium decus fuit. Quare et volumen hoc ipsum et clientem tuum atque Mancipium sub beatitudinis tuae patrocinio suscipe; et susceptum fove quo valeat ea quae animus diu perturit aliquando parere et numini tuo consecrare. Vale.

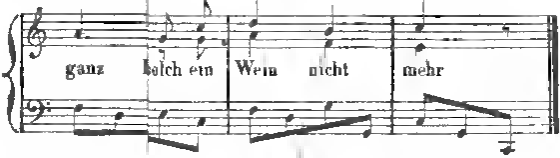
(Fortſetzung folgt.)

Druck von Joh. Wirth in Mainz

No I
Frohlich

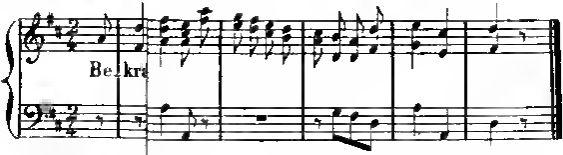
Joh. André 1776





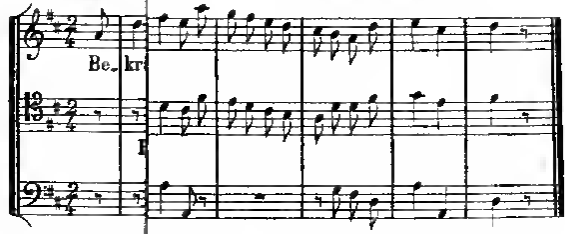
No II
Frohlich

Joh. André 1790

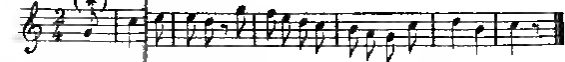


No III
Frohlich

Joh. André 1790

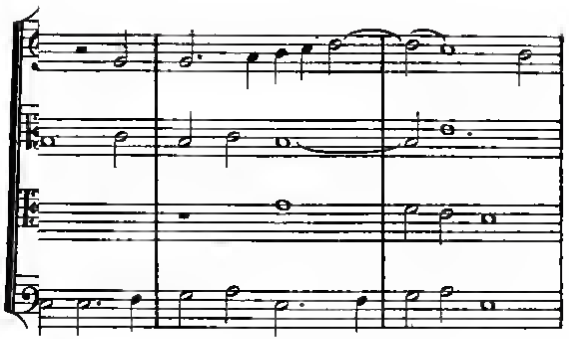


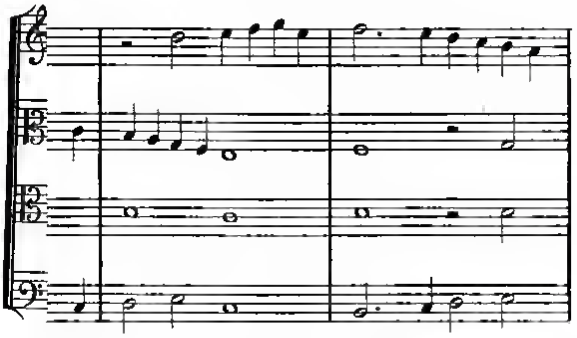
No IV. *Na*

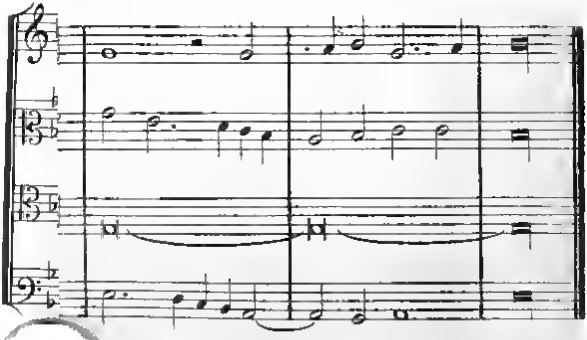


(*) Auch wohl

e Volkslieder" etc B I, H I, Nro 34.)







Beiträge zur Geschichte der Clavierſonate

von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. P. Emanuel Bach.

Von

Immanuel Faisst.

(Fortsetzung.)

Eine ähnliche Bewandtniss, wie mit dieser Sonate von Mattheson, hat es mit den Sonaten des berühmten Italieners Domenico Scarlatti. Sie bestehen, so weit wir sie kennen, ebenfalls nur aus einem Satze (immer mit *Allegro* oder *Presto* bezeichnet), so dass sie nach unserem Begriffe von Sonate eigentlich nicht hieher gehören; aber sie bekunden wieder in der Sonatenform, als Form eines einzelnen Satzes gefasst, einen Fortschritt, und zwar ist dieser diesmal so entscheidend und so folgenreich, dass wir dieser Erscheinung unsere Aufmerksamkeit in vollem Maasse widmen müssen. Es erschienen von Scarlatti zwei Sammlungen Claviersonaten, deren die eine *„30 Sonate per il clavicembalo,“* die andere *„6 Sonate per il cembalo solo“* betitelt ist. Beide kamen Allem nach in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts heraus, zuerst in Venedig, und wurden später und noch bis auf die jetzige Zeit an verschiedenen Orten in neun Ausgaben gedruckt. Ueber die erstgenannte, frühere, welche als *opera prima* bezeichnet ist, lässt sich soviel als gewiss annehmen, dass sie in der Zeit von 1710–1714 erschien, da der Componist sich auf dem Titel *Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie* nennt, und es sich nachweisen lässt, dass er im Jahre 1709 diese Stelle noch nicht erhalten hatte, am 1. Januar 1715 aber von derselben aus Portugal bereits nach Rom zurückgekehrt war, wo er nun

Capellmeister zu S. Peter im Vatican wurde. Uns liegt für jetzt auch nur diese erste Sammlung vor *). Wir glauben jedoch nicht, dass daraus für unsere Untersuchung ein wesentlicher Schaden erwachse, da es nicht wahrscheinlich ist, dass die Bedeutung Scarlatti's durch Hinzunahme jener 6 spätern Sonaten in ein anderes Licht gestellt würde, als durch Betrachtung der 30 ersten für sich.

Gleich der erste flüchtige Blick auf jene Sonaten zeigt uns, dass sie alle, mit Ausnahme der letzten, einer Fuga (der sogenannten Katzenfuge), in zwei Theile geschieden sind, von denen jeder oder wenigstens der erste wiederholt werden soll. Auch der Inhalt der beiden Theile erscheint uns sogleich als gleichartig oder verwandt, und wir erkennen bei etwas näherer Betrachtung, dass der Inhalt des ersten Theils im zweiten im Wesentlichen wiederkehrt, theilweise ganz genau, theilweise anders gewendet. Wir könnten diess für zweitheilige Liedform halten, wie wir sie schon bei Kuhnau, nur in viel kleinerer Ausführung, beobachtet haben; der Gang der Modulation würde damit im Allgemeinen übereinstimmen. Allein es muss sich uns, besonders wenn wir uns nicht an eine einzelne dieser Sonaten, sondern an alle mit den verschiedenen Modificationen ihrer Form halten, bald zeigen, dass diese Form von einem höheren Gesichtspunkte aus zu betrachten ist. Wir bemerken nämlich fast überall, bald mehr, bald minder stark, wie etwa in der Mitte des zweiten Theiles, nachdem vorher der Inhalt des ersten Theils in veränderter Weise zum Vorschein gekommen war, nun eingelenkt wird, um von irgend einer Stelle des ersten Theils an diesen entweder ganz oder doch in den Hauptzügen getreu, natürlich aber mit den erforderlichen Modificationen in der Modulation, zu wiederholen. Dies leitet uns von selbst darauf, jene Form nicht als zweitheilige Liedform anzusehen, sondern als Sonatenform, aber als eine solche, in welcher (wenn wir die sogenannte Durcharbeitung als den zweiten, und

*) Unser Exemplar ist ein altes Manuscript.

die modificirte Wiederholung des ersten Theils als den dritten Theil bezeichnen) der zweite und dritte Theil nicht, wie es später zur Regel geworden, deutlich geschieden, sondern noch zur Einheit verschmolzen sind — also eine noch nicht völlig entwickelte Sonatenform. Wie sehr übrigens diese Form dennoch mit der zweitheiligen Liedform Aehnlichkeit hat, wie es sogar Fälle geben kann, wo gar nicht bestimmt zu entscheiden ist, welcher von beiden Formen dieser oder jener Satz angehöre — ein Fall, der namentlich eintritt, wenn die Ausführung von besondera kleinem Umfang und wenn eine nach Art der Liedform besonders klare und einfache rhythmische Gliederung vorhanden ist - lässt sich leicht denken, und kann uns nicht irre machen, wenn wir uns erinnern, dass von Natur die höheren Formen erst aus den niedrigeren sich entwickeln, dass es also Stellen geben muss, wo beide in einander übergehen und wo sich keine feste Grenzlinie zwischen ihnen ziehen lässt. Mehr befremden könnte es uns, dass wir in dem jetzt vor uns liegenden Entwicklungsstadium der Sonatenform noch eine ungetrennte Verschmelzung des zweiten und dritten Theiles haben, während wir in den viel unentwickelteren Ansätzen zu jener Form bei Kuhnau schon eine scharfe Scheidung dieser Theile fanden. Allein dies ist doch nur ein scheinbarer Rückschritt. Wenn die Sonatenform sich aus ihrer Gebundenheit an die Liedform, in der wir sie bei Kuhnau finden, heraus entwickeln sollte, so war es die Hauptaufgabe, das dort so scharf hingestellte Auseinanderfallen des Satzes in verschiedene Theile, und dieser Theile in verschiedene Abschnitte, grössere und kleinere Glieder, aufzuheben und, dem Ganzen eine zwar natürlich nicht form- und ordnungslose, aber stetig fortschreitende Entwicklung zu geben; um dies zu erreichen, war es ganz in der Natur der Sache gegründet, dass man weiter ausholte und soweit ging, alle grössere Eintheilung, mit Ausnahme der einfachsten und nothwendigsten, der in zwei Theile, zu verbannen. Ueberdiess mochte es auch desswegen um so gefährlicher sein, den ersten Theil am Schlusse geradezu zu wiederholen,

als die Mittel, welche man damals in der freien Schreibart hatte, wohl noch zu beschränkt waren, um den Inhalt des ersten Theils im zweiten (in der sog. Durcharbeitung) eigentlich umzugestalten und dann ohne ermüdende Monotonie noch einmal den ersten Theil vorzuführen. Erst als man sich des neuen Gebiets gehörig versichert hatte, als man seiner Beherrschung gewiss war, konnte man es wagen, nun auch wieder der Forderung einer klareren, deutlicher gegliederten Construction ihr Recht zu geben und zugleich, vermöge der Errungenschaft neuer, grösserer Mittel, grössere Ausführlichkeit eintreten zu lassen *).

Doch — wir müssen die Construction und die anderweitige Beschaffenheit der Scarlatti'schen Sonaten näher in Augenschein nehmen, wenn wir ihr Verhältniss zum Vorangehenden und Nachfolgenden recht erkennen wollen. Im ersten Theile haben wir vor Allem auf das Thema zu merken, das gleich Anfangs aufgestellt wird. Dieses ist entweder ein einfacher Satz, oder eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende Periode (Beides beinahe gleich häufig), oder endlich eine Reihe mehrerer kleinerer, nebeneinander gestellter Sätzchen (zweimal, Sonate 17 und 21). Es ist

*) Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, dass hier, sowie sonst, wenn wir von geschichtlicher Entwicklung im Allgemeinen oder von einem einzelnen Schritte derselben reden, und es aus dem Wesen der Sache zu erklären, es als nothwendig darzustellen suchen, warum diese oder jene Gestaltung gerade so ist, wie sie ist, — dass dies nicht so gemeint sein kann, als ob der Künstler, bei dem sich jene Gestaltung vorfindet, dieselbe absichtlich und aus bestimmten vernunftmässigen Gründen so geschaffen, als ob er bei der Schöpfung das klare Bewusstsein von ihrer Bedeutung, von ihrer Stellung zu einem Früheren, Unvollkommneren, oder gar von ihrer Vorbereitung auf ein Späteres, Höheres, gehabt haben müsse. Dass ein solches Bewusstsein, wenn auch nur dunkel, in einzelnen Fällen vorhanden sein könne, wollen wir nicht läugnen. Aber darauf kommt es für die Betrachtung der Geschichte nicht an. Wir müssen den Gang der Geschichte der Musik, wie den aller Geschichte, als eine nach den vernunftigen Gesetzen des

aber sogleich zu bemerken, dass jene Sätze und Perioden keineswegs immer ihren bestimmten Abschluss haben, sondern gerne unmittelbar in Gänge, in ein fortlaufendes und stetig weiterführendes Tonespiel übergehen; die Perioden besonders laufen fast regelmässig mit ihrem Nachsatze in einen Gang aus (man sehe die Sonaten 1, 5, 6, 9, 14, 15, 22, 28), nur einigemal schliessen sie sich gegen das Folgende ab (Sonate 19 und 13, in letzterer blass mit Halbschluss), und machen zweimal auch in weiterer Ausführung den ganzen Inhalt des ersten Theils aus (Sonate 8 und 11, Sonaten, deren Construction überhaupt ganz für liedförmig gelten kann). Was den weiteren Verlauf des ersten Theils betrifft, so müssen wir nun zunächst nach dem Ziele, welches derselbe in der Modulation vor sich hat, fragen, weil dieses von wesentlichem Einfluss auf den Fortgang nach dem Thema ist. Im Allgemeinen findet in diesem Punkte kein Unterschied von der heutzutage geltenden Regel statt: die Modulation wendet sich, sei es mit oder ohne kurze Berührung anderer verwandter Tonarten, in Dursätzen nach der Dominantentonart, in Mollsätzen nach der Paralleltonart und schliesst den ersten Theil in

---

menschlichen Geistes, also auf nothwendige Weise erfolgte Entwicklung dieses Geistes auffassen, deren Werkzeuge, Organe, Träger, die Einzelnen sind, sei es mit mehr oder minder klarem Bewusstsein oder ohne Bewusstsein von der Aufgabe, die, grosser oder kleiner, sie trifft. Unsere Darstellung der Entwicklung würde daher auch keinen Stoss erhalten, selbst wenn nachgewiesen werden könnte, dass ein Künstler, z. B. Scarlatti in dem einzelnen kleinen Zweige der Musik, von welchem die Rede ist, von den Leistungen seiner Vorgänger, etwa Kuhnau's, gar keine Kenntniss gehabt habe; auch in diesem Falle hätte ihn die vorgerücktere Entwicklung der Musik im Ganzen auf etwas Höheres führen müssen. Und ebensowenig würde es an dem Wesen der Sache Etwas ändern, wenn sich etwa herausstellen würde, dass der erwähnte Fortschritt nicht von Scarlatti, sondern vor ihm schon von einem Andern (vielleicht in Werken für andere Instrumente) gemacht und von Jenem aufgenommen worden sei.

diesen Tonarten ab. Doch sind Ausnahmen hievon nicht selten. Dass der erste Theil bei der Grundtonart selbst stehen bleibt, kommt allerdings nur noch zweimal vor (Sonata 1 und 10), das eine Mal wird ein Halbschluss auf der Dominante gemacht (Sonate 1), das andere Mal sogar wirklich ein vollkommener Schluss auf der Tonika (Sonate 10). Häufiger dagegen ist es, dass in Dursätzen die Molltonart der Dominante nicht etwa bloss kurz berührt, sondern längere Zeit zum eigentlichen Sitz der Modulation gemacht und erst gegen das Ende in Dur aufgelöst (Sonate 6, 7, 17, 20, 21, 24. 29) oder auch selbst da noch beibehalten wird (Sonate 26). Ebenso geht in Mollsätzen einmal (Sonate 7) die Modulation nicht unmittelbar nach der Durtonart der Parallele, sondern hält sich vorher, und später abwechselnd mit dieser, in der Molltonart der Parallele auf, öfters aber wird in Mollsätzen die Parallele gar nicht zum Sitz der Modulation gemacht, sondern dieselbe wendet sich nach der Dominante, und zwar nach der Molltonart derselben, in welcher der Schluss entweder auch mit Moll (Sonate 25) oder häufiger mit Dur (Sonata 4, 8, 11, 12, 18, 22) gemacht wird. Welchen Inhalt hat nun aber der erste Theil nach Aufstellung des Thema's? Una ist es zur Regel geworden, dass nach dem ersten Thema mit seiner etwaigen Ausführung und den erforderlichen Uebergängen in die fremde Tonart, in welcher der erste Theil schliessen soll, noch ein zweites Theme, als Gegen- oder Seitenstück zum ersten, aufgestellt und mit diesem und seiner etwaigen Ausführung, oder auch mit einem hinzugefügten besonderen Schlusssatze geschlossen wird. Anders finden wir es fast durchgängig bei Scarlatti. Nicht selten bildet der ganze erste Theil bei ihm eine einzige, ungeschiedene Masse, indem unmittelbar an das Thema sich Gänge anschliessen, deren Inhalt aus demselben genommen oder auch, wenigstens theilweise, neu ist, und welche bis zum Schlusse des ersten Theils ununterbrochen, zuweilen in weiter Entfaltung, fortlaufen (so besonders in den Soneten 4, 18, 25, 27). Eine andere, doch seltenere

Art, vom Thema aus weiterzugehen, ist die, dass unmittelbar nach demselben nicht ein Gang, sondern ein neuer Satz, sei er nun mit dem Thema verwandt oder demselben fremd, in derselben Tonart folgt, aber nun nicht sich selbständig abschliesst, sondern in einen Gang ausläuft und so in die fremde Tonart führt (z. B. Sonate 19, 20). In beiden Fällen aber, sowohl wenn ein Gang, als wenn ein neuer Satz mit einem Gang auf das Thema folgt, wird sehr häufig der erste Theil nicht unmittelbar damit geschlossen, sondern, nachdem in der Nebentonart vermittelst des Ganges ein vollkommener Schluss gemacht worden ist, oder auch sobald dieser Schluss erfolgt, wird zur Bestärkung desselben noch ein besonderer Schlussatz angehängt (Sonate 3, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 22, 26), ein Schlusssatz, der entweder aus dem Früheren genommen oder wenigstens damit verwandt oder ganz neu ist, und bald in geringerer, bald in weiterer Ausführung, zuweilen auch in Gestalt mehrerer Sätze oder eines Satzes mit zugefügtem Gang, auftritt (Son. 7, 13, 16, 21). Dass ein solcher Schlusssatz, besonders wenn er weiter ausgeführt ist, wenn er neue Gedanken enthält u. s. w., leicht den Anschein eines zweiten Thema's gewinnen kann, geben wir zu, halten es aber für unnöthig, uns in die genauere Untersuchung solcher Fälle einzulassen, um so mehr, als sich in den vorliegenden Sonaten Gestaltungen aufweisen lassen, in welchen viel entschiedener ein Ansatz zu einem zweiten Thema, ja sogar ein solches vollkommen ausgebildet, auftritt. Als die unterste, am wenigsten entschiedene Gestaltung dieser Art, möchten wir die der 23sten Sonate voranstellen. Das eigentliche Thema, in *D-dur*, macht hier einen Halbschluss auf der Dominante, dann scheint ein aus dem Thema herausgebildeter zweiter Satz in derselben Tonart folgen zu wollen, welcher sich aber schon im dritten Takte als ein Gang kund giebt, der die Modulation nach *A-dur* führt, und auf dessen Dominante eine Art Orgelpunkt macht; nun scheint wirklich ein zweites Thema aufzutreten; allein schon seine ersten Takte erinnern leise an den zweiten

Theil des ersten Thema's und mit dem dritten Takte geht es sogar ganz in das Sätzchen über, das oben gleich auf das Thema folgte, und löst sich dann in einen langen Gang auf, dem noch ein Schlusssatz beigefügt ist. Wie zweifelhaft hier die Existenz eines zweiten Thema's ist, leuchtet ein; dass es aber doch einige Geltung für sich in Anspruch nimmt, sehen wir aus der Art und Weise, wie es später im zweiten Theile behandelt ist. Selbständiger schon tritt ein zweites Thema in der 6. Sonate auf. Das Thema, in *F-dur*, ist eine Periode, deren Nachsatz in einen Gang ausläuft, wobei die Modulation sich nach der Dominantentonart wendet und auf deren Dominante, auf *G*, einen Halbschluss macht; so ganz regelmässig eingeleitet (wie in der vorigen Sonate) folgt eine vollkommen ausgebildete Periode in *C-moll* und *C-dur*, welche, mit einem Anhange von wenigen Takten, das erste Thema mit seinem Gange an Länge sogar noch etwas überbietet, deren Inhalt aber freilich nichts weiter als eine Umgestaltung des Früheren ist. Beinahe denselben Fall haben wir in der 17. Sonate. Das Thema, in *F-dur*, besteht aus drei Sätzchen, von denen die beiden ersten auf der Tonika schliessen, das dritte aber einen Halbschluss auf der Dominante macht; jetzt, also ohne Einschaltung eines Gangs und ohne dass in die Dominante ausgewichen worden ist (wie dies ja auch bei uns noch in kleineren und leichter gearbeiteten Sonatensätzen häufig vorkommt), tritt auf der Dominante, zunächst in *C-moll*, erst am Ende in *dur*, eine Periode auf, wieder vollkommen ausgebildet und mit ihrem kurzen Anhang eben so lang, als die drei Sätzchen zu Anfang; der Inhalt derselben kann im ersten Augenblick neu scheinen, zeigt sich aber doch, besonders im Nachsatze, als aus dem Früheren genommen, wiewohl mit etwas mehr Selbstständigkeit als bei der letzterwähnten Sonate. In den so eben angeführten Fällen macht sich also das zweite Thema, wenn wir es so nennen wollen, neben dem ersten weniger durch eigenthümlichen und neuen Inhalt, als durch seine modulatorische Abgeschlossenheit gegen dasselbe, und in

den beiden letzten Sonaten wenigstens durch formelle Selbstständigkeit und Abrundung geltend. So ziemlich der umgekehrte Fall ist in der 21. Sonate zu finden: hier haben wir wohl neuen Inhalt, aber keine klare Scheidung vom ersten Thema und der dazu gehörigen Masse. Das Ganze besteht nämlich aus einer Menge kleiner Sätzchen, die, alle von fast ganz gleicher rhythmischer Construction, aber von verschiedenem Inhalt, unverbunden nebeneinander stehen. Zuerst ein 4taktiges, mit Repetition der 2 letzten Takte, dann ein zweites 4taktiges, das in der Umkehrung wiederholt wird, diese beiden in *D-dur* beginnend und schliessend, hierauf ein eben so grosses mit Halbschluss auf der Dominante, das aber bei der Repetition etwas anders gewendet wird und in die Dominantentonart *A-dur* übergeht mit Schluss auf deren Tonika; nun unmittelbar in *A-moll* ein neues 4taktiges Sätzchen, das auf der Dominante seiner Tonart einen Halbschluss macht und ebenfalls wiederholt wird, dann, in *A-moll* bleibend, nochmals ein 4taktiges Satzchen mit Wiederholung, nach diesem in *A-dur* ein zusammenhängenderer, Anfangs gangartiger Satz von 12 Takten, der auf seiner Tonika schliesst, endlich noch ein Satz in *A-dur* von 8 Takten, welcher ebenfalls repetirt und dabei noch um 4 Takte weiter ausgedehnt wird. Von dem letzteren Satze ist sogleich klar, dass er weiter als das zweite Thema, noch als Theil eines solchen gelten kann; sein ganzes Wesen ist das eines Schlusssatzes. Ebenso erhellt aus dem modulatorischen Zusammenhange der drei ersten Sätzchen, dass diese insgesammt zu einer und derselben Masse gehören. Also konnten wir vielleicht das 4te, 5te, und 6te Sätzchen zusammen als das zweite Thema ansehen: es stände wirklich auf der Dominante, in *Moll* und *Dur;* zu seiner Einleitung hätte sich die Modulation freilich nicht bis auf die Dominante der Dominante gewendet (wie in der 6. und der 23. Sonate), aber doch vorher schon eine Ausweichung in die Dominante selbst gemacht. Wir könnten aber wohl eben so gut das 4te Sätzchen noch zur ersten Masse schlagen und das zweite Thema

nur aus dem 5. und 6. Satze bestehen lassen; dafür würde besonders sprechen, dass die beiden letzteren doch untereinander enger zusammenhängen — wie Vorder- und Nachsatz einer Periode, — während das 4te Sätzchen mit seinem zweimaligen Schluss auf der Dominante der Dominante fast nur da zu sein scheint, um das zweite Thema stärker vorzubereiten und die Dominante als den neuen Sitz der Modulation mehr zu bekräftigen *). Wir wollen nicht entscheiden, welche von beiden Ansichten die richtige sei, sehen vielmehr in der Gestaltung selbst eine Unentschiedenheit, eine unklare Darstellung des zweiten Thema's. Endlich sind noch zwei Sonaten anzuführen, in welchen sich ein zweites Thema bei weitem entschiedener geltend macht, als in allen bisherigen Fällen, welche daher auch unter allen vorliegenden Sonaten Scarlatti's so ziemlich die grösste Ausführung haben. In der 24. Sonate, in *A-dur*, schliesst das Thema mit einem Anhang auf der Dominante, dann folgt in *E-moll* ein neuer gangartiger Satz, der auf der Dominante von *H-moll* schliesst, von hier aus wird mit Gängen aus dem Thema nach *H dur* und sofort nach

*) Zu dieser Stellung des 4ten Sätzchens zwischen dem Vorhergehenden und Nachfolgenden findet sich aus der neueren Zeit ein auffallend ähnliches Seitenstück in der Sonate von Beethoven Op. 2, Nr. 3 in *C-dur*. Auch hier wird die erste Masse (die 26 ersten Takte) auf der Dominante, in *G dur*, geschlossen, nachdem in diese kurz zuvor leise ausgewichen worden; nun folgt, ganz wie oben, in der Molltonart der Dominante, *C-moll*, ein neuer Satz, der sich aber sogleich, durch das stetige Fortrücken seiner Modulation, durch seine Wiederholung in anderer Tonart, durch sein ganzes gangartiges Wesen, als ein blos vermittelnder zu erkennen gibt, und dieser leitet nun erst auf die Dominante der Dominante, zur Vorbereitung des zweiten Theme's, das nun hier allerdings nicht, wie oben bei Scarlatti, zuerst wieder in der Molltonart, sondern gleich in der Durtonart der Dominante steht. Auch sonst sind solche eigens zwischen das erste und zweite Thema gestellten Sätze nicht eben selten, sie sind aber in der Regel aus dem ersten Thema genommen und haben nicht die Eigenthümlichkeit, in der Molltonart der Dominante zu stehen.

E dur fortgeschritten und auf dessen Dominante ein Halbschluss gemacht; nach dieser ganz regelmässigen und sehr ausgeführten Einleitung tritt nun in *E-moll* ein zweites Thema auf, ein Satz von ursprünglich 5 Takten, aber durch Wiederholungen zu 7 Takten erweitert; sein Schluss wendet sich nach *E-dur*, und ein Anhang aus dem ersten Thema beschliesst den ersten Theil in derselben Tonart. Aehnlich, aber mit grösserer Ausdehnung, tritt das zweite Thema in der 29. Sonate auf. Das Hauptthema, in *D-dur*, macht hier zuerst einen Halbschluss auf der Dominante, kehrt dann in der Tonart der Dominante ziemlich umgestaltet wieder und läuft in einen Gang aus, der auf *E* einen Halbschluss macht; nun erscheint das zweite Thema, oder besser gesagt die zweite Masse, da es eine Reihe mehrerer Sätze ist: zuerst, wieder in der Molltonart der Dominante in *A moll*, ein einfacher Satz von 5 Takten, der nach *E-dur* übergeht, dann in *A-dur* eine Periode, durch Wiederholungen bis auf 8 Takte erweitert, mit Schluss auf der Tonika, — dies der eigentliche Bestand des zweiten Thema's; daran schliesst sich nun zunächst eine Umgestaltung des ersten Satzes der zweiten Masse (die Melodie wird in fast umgekehrter Richtung geführt), welche von *A-dur*, als der Dominante von *D-moll*, über dieses nach *A-moll* und auf dessen Dominante leitet, und von da führen weite Gänge und ein Schlussatz, beide aus der ersten Masse genommen, den ersten Theil zu Ende. In den beiden letzten Fällen unterscheidet sich das zweite Thema von dem ersten charakteristisch durch seinen ruhigeren Gang und seine sanftere, aber auch trübere Stimmung (in der letzten Sonate hat wenigstens der erste Satz der zweiten Massa diesen Charakter). Beachtenswerth ist übrigens, dass überhaupt in allen diesen Sonaten, welche ein zweites Thema oder den Ansatz dazu haben, mit Ausnahme der erstgenannten, dieses der Hauptsache nach in Moll steht — was wir jedoch wohl weniger einer besonderen Absicht des Componisten (etwa zum Zwecke stärkerer Entgegensetzung gegen das erste Thema) zuzuschreiben haben, als vielmehr

einer ihm eigenthümlichen Vorliebe für das weiche Tongeschlecht *).

Wir haben nun die Construction des ersten Theils in Scarlatti's Sonaten verfolgt. Einigemal wird dieser erste Theil nicht völlig abgeschlossen, sondern es wird von seinem Schlusse an übergeleitet in seine Repetition und in den Anfang des zweiten Theils. Der zweite Theil nun beginnt fast ohne Ausnahme in derselben Tonart, in welcher der erste geschlossen hat (nur einmal beginnt er nach einer Ueberleitung wieder in der Haupttonart, und einigemal in Dur, wenn der erste Theil in Moll geschlossen hat), und zwar knüpft er regelmässig entweder mit dem Thema selbst (wie in den meisten Fällen) oder doch mit einer Modification desselben an; nur ausnahmsweise tritt in der 18. und 19. Sonate ein Gedanke aus dem späteren Verlauf des ersten Theils, und in der 28. Sonate etwas noch nicht Dagewesenes, aber dem Thema Aehnliches auf, in welchen drei Fällen das Thema im zweiten Theile überhaupt gar nicht zum Vorschein kommt. Die so begonnene Durcharbeitung bringt nun den Inhalt des ersten Theils in mehr oder minder veränderter Gestalt wieder: es werden bald diese, bald jene Gedanken, Motive, Figuren, und bald mehrere, bald wenigere, aus dem ersten Theile herausgegriffen, auf verschiedene Art zusammengestellt, wohl auch selbst umgestaltet, durch eine Reihe der nächst verwandten Tonarten geführt u. s. w., in einer Weise, die wir jetzt nur in reicherer, mannigfaltigerer und auch tieferer Ausführung gewohnt sind, die aber bei Scarlatti als ein bedeutender Fortschritt gegenüber von seinen Vorgängern anzusehen ist. Jedoch ist es häufig, dass der zweite Theil,

*) Unter den 30 Sonaten stehen 13 in Dur, 17 in Moll. Unter den Dursonaten ist keine einzige, in welcher nicht eine Molltonart (meist die der Dominante und im zweiten Theil die der Tonika) längere oder kürzere Zeit zum Sitz der Modulation gemacht wäre. Auch in den Mollsonaten neigt sich, wie schon früher bemerkt, die Modulation in den Ausweichungen wieder gern zu Moll hin.

statt den Inhalt des ersten eigentlich zu verarbeiten, sich vielmehr an den Gang des ersten Theils ziemlich oder ganz getreu anschliesst, vielleicht nur in den Wendungen der Modulation und andern mehr äusserlichen Punkten von demselben abweicht. Dagegen kommt es nur einmal, in der fünften Sonate vor, dass auch Neues mit in den zweiten Theil aufgenommen ist, immerhin jedoch in geringem Grade. Wir wissen schon aus den früheren allgemeinen Bemerkungen, das nun im Fortgange des zweiten Theils, wie auch dessen Anfang beschaffen sein möge, regelmässig auf irgend eine Stelle des ersten Theils zurückgegangen wird, und von da an das Uebrige nur eine Wiederholung des ersten Theils ist, allerdings mit Modificationen, wie ja solche schon durch die verschiedene modulatorische Stellung bedingt werden. Wir sagen absichtlich, es werde auf irgend eine Stelle des ersten Theils zurückgegangen; denn es herrscht in diesem Punkte bei Scarlatti keineswegs die Gleichmässigkeit, wie sie sich in neuerer Zeit in der ganz allgemein gewordenen Reprise des ersten Theiles von seinem Anfange an zeigt. Nur einmal, in der 26. Sonate, geht unser Componist, nachdem er in nur 10 Takten eine ungewöhnlich kurze Durcharbeitung (wenn wir sie noch so nennen dürfen) gegeben hat, wirklich auf den Anfang des ersten Theils in der ursprünglichen Tonart zurück, gibt aber nur den ersten Takt des Thema's und springt dann, weil das übrige davon so eben, wenn gleich in etwas veränderter Gestalt, dagewesen, gleich auf einen zweiten, sich an das Thema anschliessenden Satz über, der aber des verschiedenen Ziels der Modulation wegen bereits in anderer Tonart (auf der Unterdominante statt auf der Tonika) erscheint. Ein andermal, in der ersten Sonate, wird zwar nicht auf den Anfang des Thema's zurückgegangen (dieser ist in der Durcharbeitung behandelt worden), aber doch auf das zweite Glied desselben, vom 3. Takte an (oder schon etwas früher). In allen andern Fällen wird bei der Wiederholung das Thema ganz aus dem Spiele gelassen — offenbar aus dem Grunde, weil

es dem Componisten nicht zusagte, dasselbe, nachdem es soeben erst durchgearbeitet worden, nun noch einmal, und zwar in ursprünglicherer, einfacherer Gestalt, auftreten zu lassen (doch erscheint, merkwürdig genug, in drei Sonaten, in der 18., 19. und 28., das eigentliche Thema überhaupt nirgends wieder, weder in der Durcharbeitung, noch im Folgenden); die Wiederholung beginnt dann bei einem späteren Satze oder bei einem Abschnitte eines solchen oder gar bloss bei einem Gange, oft, wie es scheint, ganz zufällig und unwillkührlich. Steht diese Stelle im ersten Theile ziemlich zu Anfang der Sonate, so wird sie auch bei der jetzigen Wiederholung in derselben Tonart aufgenommen, und erst im Folgenden wendet sich die Modulation anders, um die ganze Sonate in der Haupttonart zu schliessen: so in den Sonaten 9, 10, 11, 14, 19, 25. Aber je reichlicher das im Anfange der Sonate Ausgesprochene im zweiten Theil zur Durcharbeitung gekommen ist, desto mehr Veranlassung ist da, die Wiederholung bei einer Stelle anzuknüpfen, welche erst aus dem späteren Verlaufe des ersten Theils genommen ist; und da dieser spätere Verlauf des ersten Theils in der Regel schon fremden Tonarten angehört, so geschieht nun die Wiederholung nicht in der gleichen Tonart, sondern in derjenigen, welche das verschiedene Ziel der Modulation erfordert (z. B. wenn die fragliche Stelle im ersten Theile in der Dominantentonart steht, mit welcher der erste Theil auch schliesst, so wird sie bei der Wiederholung gleich in die Haupttonart, in welcher die ganze Sonate schliessen soll, versetzt), und die Modulation nimmt von da an im Wesentlichen denselben Gang, wie im ersten Theile. Dies findet auch bei dem grössten Theile unserer Sonaten statt. Es ist klar, dass sich diese bloss theilweise Reprise des ersten Theils, besonders wenn sie bei dieser oder jener mitten herausgegriffenen Stelle anfangt, von dem unmittelbar Vorangehenden viel weniger scharf abscheidet, als dies bei einer Reprise des Ganzen der Fall sein würde; daher geht die Durcharbeitung fast immer ohne eine schärfere rhyth-

mische oder modulatorische Abschliessung, oft sogar ganz unmerklich und in engstem Zusammenhange, in die Wiederholung über; nur selten geht der in der Grundtonart stehenden Wiederholung ein Halbschluss auf der Dominante vorher. Von der Wiederholung an geht nun die Sonate, abgesehen von der Modulation, im Allgemeinen in gleicher Weise zu Ende, wie der erste Theil. Dass sich hie und da kleine Veränderungen in unwesentlichen Dingen ergeben, dass auch kleine Verkürzungen oder Erweiterungen eintreten, ist natürlich. Allein auch grössere Abweichungen sind doch nicht eben selten. Besonders, wenn in der Durcharbeitung eine Stelle aus dem späteren Verlaufe des ersten Theils schon hervorgehoben worden ist, so wird sie in der Wiederholung gerne verkürzt oder ganz übergangen (z. B. Sonate 2, 29 u. s.); und umgekehrt, wenn eine solche Stelle, die doch eine Bedeutung für sich anspricht, in der Durcharbeitung nicht behandelt worden ist, wird sie bei der Wiederholung stärker hervorgehoben; oder wenn die Durcharbeitung überhaupt mager gewesen ist, wird die Wiederholung in beliebiger Weise weiter ausgeführt (z. B. Sonate 26) — und was dergleichen Abweichungen mehr sind, die ihren Grund theils im besondern Gange des Stücks, theils auch in dem allgemeinen Streben nach Mannigfaltigkeit haben. Wir sehen so auch hierin, in Betreff des Inhalts, wie die Durcharbeitung und die Reprise des ersten Theils nicht jede für sich dastehen, sondern in einander verschmolzen sind, einander gegenseitig ergänzen, so dass in beiden zusammen in der Regel nicht viel mehr enthalten ist, als im ersten Theile allein, welcher auch ungefähr dieselbe Länge hat, wie alles Uebrige. Einigemal ist sogar die Aehnlichkeit des ersten Theils mit dem ganzen Reste der Sonate so gross, dass man den letzteren für nichts als eine Wiederholung des ersten Theils mit umgekehrter Modulationsordnung ansehen könnte: so besonders in der zweiten Sonate, wo die sogenannte Durcharbeitung fast wörtlich der ersten Hälfte des ersten Theils, und die Reprise ebenso der zweiten Hälfte desselben ent-

spricht, erstere aber aus der Tonika in die Dominante, letztere aus der Dominante in die Tonika versetzt ist. Ueber die Sonaten, in welchen ein zweites Thema auftritt, ist noch die besondere Bemerkung zu machen, dass die Wiederholung aus dem ersten Theil regelmässig beim zweiten Thema, das nun natürlich in die Grundtonart versetzt wird, ihren Anfang nimmt. In den beiden Hauptfällen (Sonate 24, 29) ist die Durcharbeitung kurz und hält sich bloss an die erste Hälfte des ersten Theils, wogegen denn der Wiederholung voller Raum gegeben ist. Eine Aufnahme des zweiten Thema's in die Durcharbeitung findet in der 17. und der 23. Sonate statt — wenn wir hier überhaupt ein eigentliches zweites Thema annehmen wollen — vielleicht auch in der 21. Sonate, je nachdem wir dort das zweite Thema betrachten.

Soviel von der Construction der Scarlatti'schen Sonaten. Was die Schreibart betrifft, so ist sie im Ganzen bereits diejenige, welche dem Clavier seiner Natur nach eigenthümlich zukommt. Wir haben nirgends mehr eigentlich polyphone Formen, wie bei Kuhnau, nur einige kanonische Anfänge, z. B. Sonate 2, 7, 12, erinnern noch leise daran. Er herrscht jetzt ein freies Ergehen auf dem Instrumente, dieses wird nicht mehr vorzugsweise nach der Seite seiner Vielstimmigkeit ausgebeutet, sondern es wird vielmehr von seiner Spielfülle, von seiner für jede Art von Tonverbindung, besonders für reich bewegte Figuren und Passagen, überhaupt für freies, ungebundenes Spiel günstigen Beschaffenheit reichlicher Gebrauch gemacht. Daher sind diese Sonaten fast ohne Ausnahme im Wesentlichen zweistimmig, d. h. es werden bloss zwei Stimmen auf ihre besondere, eigenthümliche Weise geführt, sei es nun, dass ausser ihnen wirklich keine weitere Stimme dazugezogen wird, wie dies oft lange anhaltend geschieht, sei es, dass, wo es etwa zur Accordfüllung nöthig ist, oder wo es dem Componisten zu andern Zwecken beliebt, eine oder mehrere Stimmen noch hinzutreten und sich dem Gange der andern begleitungsweise anschliessen. In dieser

Zweistimmigkeit nun herrscht bald reine Homophonie, d. h. eine Stimme macht sich als die Hauptstimme geltend, und ihr gegenüber steht die andere oder stehen die anderen als blosa untergeordnet und begleitend (so vorzugsweise in den Sonaten 6, 9, 11, 13, 17, 19, 21); bald herrscht eine freie und leichte Mischung von Homophonie und Polyphonia, d. h. es macht sich jetzt diese, dann jene Stimme als Hauptstimme geltend, oder es sind stellenweisa beide gleich wesentlich. Dass die Technik des Clavierspiels damals auf keiner geringen Höhe stand, zeigen die Scarlatti'schen Sonaten deutlich: es wird zum Vortrage derselben eine Gewandtheit in der Behandlung des Instruments erfordert, die freilich mit den Virtuosenleistungen des heutigen Tages (welchen aber auch Instrumente von ganz anderer Beschaffenheit zu Gebote stehen) nicht verglichen werden darf, aber für eine Zeit, wo man erst recht anfing, dem Clavier die in ihm liegenden Tonmittel abzugewinnen, sehr bedeutend genannt werden muss, eine Gewandtheit, welche allerdings nicht gerade Viele in dem Grade besessen haben mögen, wie Domenico Scarlatti, der einer der grösaten Clavierspieler seiner Zeit war. Als eine eigenthümliche Manier, für die Scarlatti eine besondere Vorliebe hatte, und deren Anwendung er nicht selten bis zur Spielerei trieb, ist das Kreuzen oder Ueberschlagen der Hände zu bemerken — eine Manier, die übrigens noch lange sehr beliebt geblieben ist. Was den inneren Gehalt der Sonaten betrifft, so spricht sich der Componist selbst in der Vorrede dahin aus, dass man in denselben nicht tiefe Intentionen, sondern den sinnreichen Scherz der Kunst finden warda. Und damit sind die Sonaten ganz treffend bezeichnet: es ist ein heiteres, frisch bewegtes, geistreiches Tonspiel, oft von übersprudelnder Laune, aber darum doch nicht unberührt von einzelnen Zügen sanfterer und ernsterer Gemüthsbewegung. Sicher gehören sie zu dem Werthvollsten, was jene Zeit überhaupt hervorgebracht hat, und stehen an reinem innerem Werth noch weit über der grossen

Mehrzahl von Produkten aus dem gleichen Gebiete, welche der nächstfolgenden Zeit angehören.

Was nun durch Scarlatti gewonnen war, das war, wie aus dem Bisherigen erhellt, nicht etwa eine neue Form der Sonate als eines aus mehreren Sätzen bestehenden Ganzen, sondern es war die aus den früheren Keimen heraus regelmässig ausgebildete Form des einzelnen Satzes der Sonate, und zwar in einer aus den Fesseln der Polyphonie befreiten, der wahren Natur des Instruments angemessenen Schreibart. Diese Form, als die Form, wenn nicht für alle, so doch für die bedeutendsten Sätze der Sonate, überhaupt als die bedeutendste unter den nicht-polyphonen Formen eines Instrumentalsatzes, musste sich erst bis zu einem den hohen Intentionen der Sonata entsprechenden Grade von Vollkommenheit entwickelt haben; dann erst war möglich, was in der Folge geschah, nämlich der Sonata als Ganzem von mehreren Sätzen eine vernünftig regelmässige Gestalt zu geben.

Ehe wir aber zu dieser neuen Epoche übergehen, liegt uns ob, noch ein Werk zu betrachten, das zwar nicht unmittelbar thätig in den Gang der Entwickelung eingegriffen hat (so weit wir dies zu erkennen vermögen), das aber doch innerhalb des Kreises derselben steht und selbst, wenn es wirklich eine ganz vereinzelte, von keinen weiteren Folgen begleitete Erscheinung wäre, doch unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen müsste, um so mehr, als es von einem der Koryphäen jener Zeit stammt. Es sind dies sechs Sonaten von einem der Hauptgründer der alten neapolitanischen Schule, von Francesco Durante, unter dem Titel *„sonate per cembalo, divise in studii e divertimenti"*, welchem eine lange Dedication an einen neapolitanischen Grossen vorhergeht (herausgegeben zu Neapel, ohne Angabe des Jahrs, worüber auch sonst nirgends eine Notiz aufzufinden war). Ob der Componist auf die Eintheilung der Sonaten in Studien und Divertimento's blos zufällig und ohne tiefer liegende Veranlassung geführt wurde, oder ob er dieselbe zu bestimmten höheren

Zwecken traf, ob es ihm vielleicht als die Aufgabe der Sonate vorschwebte, nicht bloss, wie Scarlatti vorzugsweise gethan, den heitern Scherz der Kunst walten zu lassen, sondern neben ihm auch dem tieferen Ernst eine Stelle zu geben und zu diesem Zwecke strengen und freien Styl in sich zu vereinigen, wollen wir nicht entscheiden — genug, jede Sonate besteht aus zwei Sätzen, von denen der erste *studio*, der zweite *divertimento* heisst. Was die Form dieser Sätze, zunächst der Studien, anbelangt, so nennt der Componist selbst die dritte, vierte und fünfte von diesen ausdrücklich Fugen; es ist aber wohl nicht anzunehmen, dass bei der ersten, zweiten und sechsten Studie, bei denen das Tempo mit *Allegro* angegeben ist (dem *Allegro* der sechsten Studie geht jedoch noch eine langsame Introduction voraus, welche in der Dominantentonart schliesst), die Bezeichnung als Fugen absichtlich weggeblieben sei, da sie jenen andern in der Form völlig gleichen (nur die zweite hat eine etwas freiere Anlage). Aber nur in sehr uneigentlichem Sinne können diese Studien Fugen genannt werden, etwa — um bekannte Beispiele zu wählen — wie man wohl auch die Ouverture zur Zauberflöte hin und wieder eine Fuga nennt, oder wie man auch so viele Händel'sche Chore mit freier contrapunktischer Arbeit, z. B. „Sein Joch ist sanft" aus dem Messias, uneigentlich Fugen nennen könnte. Es sind Sätze, in denen ein Thema allerdings nach Fugenart, aber ganz frei und ungebunden, besonders mit sehr starker Untermischung fremder, nicht polyphoner Stellen, durchgeführt wird; eine Freiheit der Construction, welcher besonders auch die Ungebundenheit im Gebrauche der Stimmen entspricht, indem diese meistens auf zwei oder (schon seltener) drei beschränkt sind, und, wo es dem Componisten bequem ist, diese oder jene Stimme ab- oder zutritt, ohne alle Regelmässigkeit. Die nähere Untersuchung dieser Formen, welche ihrer Grundgestalt nach jedenfalls der Polyphonie angehören, fällt nicht in unsern Bereich; soviel aber dürfen wir nicht unbeachtet lassen, dass gewiss die Natur des Instruments, wie wir

sie schon oben angedeutet haben, dem Componisten zu dieser so freien Behandlung jener contrapunktischen Form Anlass gab. Die Divertimento's, welche auf die Studien folgen, stehen jedesmal in der gleichen Tonart mit diesen und gehören ebenfalls schnellen Tempobewegungen an (einige sind ausdrücklich mit *Allegro* bezeichnet). Es sind weit kleinere Sätze, die, mit Ausnahme des dritten, eines strengen zweistimmigen Canons in der Octave (wobei nur einigemal durch eine zugefügte dritte Stimme ausgeholfen wird), alle in freiem Style geschrieben sind. Die Zweitheiligkeit derselben ist bei mehreren äusserlich bezeichnet, bei den übrigen ergibt sie sich auch ohne diese Mittel gleich bei der ersten Betrachtung. Wir haben Liedform in zwei Theilen (mit oder ohne Repetition), von denen der erste, gleichviel ob die Grundtonart Moll oder Dur ist, in der Tonart der Dominante schliesst. Der Inhalt des zweiten Theils ist in Nr. 2. und 5. von dem des ersten ziemlich verschieden, obgleich immerhin mit ihm verwandt; in Nr. 1. ist er demselben sehr ähnlich; in Nr. 4. und 6. gleichen sich die beiden Theile, abgesehen von der verschiedenen Modulation, fast völlig. In Nr. 4. beginnt der zweite Theil mit dem Hauptgedanken des ersten Theils in der Dominante, bringt dann, statt dem ersten Theile entsprechend weiterzugehen, einige Takte, welche nach der Grundtonart zurücklenken, und wiederholt nun in dieser genau das, was im ersten Theile in der Dominantentonart stand. Fast ebenso in Nr. 6.: der Anfang des zweiten Theiles führt das Motiv, welches im ersten Theile zuerst auftritt, etwas verschieden von diesem durch und gelangt damit in die Grundtonart, in welcher nun wieder das repetirt wird, was im ersten Theile auf der Dominante aufgetreten war. Die Aehnlichkeit dieser letzteren Constructionsart mit der der Scarlatti'schen Sonaten, besonders derjenigen, in welchen die Sonatenform noch unentwickelter ist, lässt sich nicht verkennen. Es stellt sich uns hier wieder der Uebergang der Liedform in die Sonatenform dar. Auch in diesen Divertimento's

herrscht übrigens vorzugsweise Zweistimmigkeit, und diess ist der Hauptsache nach Homophonie. Dass die Sonaten trotz ihrer scheinbar legèren Haltung nichts Werthlosea sind, lässt sich von einem Meister wie Durante erwarten; sie sind im Gegentheil wahrhaft gehaltvoll und geistreich, und es gilt dies sowohl von den Studien, als von den Divertimento's. Eine besondere Bedeutung für die Entwicklung der Sonata können wir aber, wie gesagt, diesem Werke nicht zuschreiben. Es steht, wie grosa auch sein Werth sein mag, und wie sehr es auch deswegen und um seiner Eigenthümlichkeit willen unsere Aufmersamkeit verdient, für die Geschichte jener Entwicklung auf einer niedrigeren Stufe, als das Scarlatti'sche Werk, während es jedenfalls einer späteren Zeit als dieses angehören muss (Durante ist im Jahre 1693 geboren, und ein Jugendwerk sind diese Sonaten gewiss nicht; ohnedies trat er erst nach Vollendung seiner Studien in Rom, gegen 1718, in Neapel als Componist auf). Die Form seiner Divertimento's, die Liedform, als solche, hat für die Sonate, wenn sie auch in ihr Aufnahme findet, doch nur eine untergeordnete Bedeutung; ihre Ausbildung zur eigentlichen Sonatenform haben wir aber bei Scarlatti in viel höherem Grade. Was Durante's Sonaten einen grösseren historischen Werth zu verleihen scheinen könnte, als den Scarlatti'schen, wäre etwa die Zusammenstellung mehrerer Sätze zu einem Ganzen; allein diese haben wir in grösserer Ausdehnung und Mannigfaltigkeit schon bei Kuhnau gefunden. Ueber Kuhnau ist Durante auch in sofern nicht hinausgegangen, als er den polyphonen Formen noch eine Hauptstelle, oder vielmehr geradezu die Hauptstelle in seinen Sonaten einräumt (denn gegen die Studien treten die Divertimento's an ausserer und innerer Gewichtigkeit immerhin sehr zurück); dagegen steht er allerdings durch freiere und mehr klaviermässige Behandlung der polyphonen Formen, so wie überhaupt durch freiere und der Natur des Instruments angemessenere Schreibart, weit über Kuhnau.

Der erste Componist nun, bei welchem wir wieder einer eigentlich sonatenmässigen Zusammenstellung mehrerer Sätze zu einem Ganzen begegnen, ist Sebastian Bach. Man hat bisher allgemein geglaubt, dieser Meister, wie auch Händel, haben das Feld der Sonate gänzlich unangehaut gelassen und sich für ausgedehntere Clavierwerke lediglich der Gattung der Suite bedient, in welcher sie Beide bekanntlich so Grosses geleistet haben. Allein es ist dem Verf. gelungen, von Seb. Bach wenigstens zwei Claviersonaten aufzufinden, welche von der Hand zweier seiner Schüler, Kirnberger's und Müthel's, geschrieben sind, an deren Authenticität also schon aus diesem Grunde kein Zweifel sein könnte, wenn dieselben auch nicht innerlich den Stempel der Aechtheit so unverkennbar an sich trügen, wie es in der That der Fall ist *). Ueber die Zeit, in welcher diese Sonaten componirt sind, ist leider keine Notiz vorhanden; es lässet sich aber aus ihrer Beschaffenheit, sowie aus dem Umstande, dass jene beiden Schüler dieselben copirt haben, schliessen, dass sie in die spätere oder späteste Zeit des Meisters fallen, vielleicht in eben die Jahre, in welchen Kirnberger und Müthel seinen Unterricht genossen. Man kann sich denken, dass Bach, dem die polyphone Schreibart fast zur andern Natur geworden, dieselbe auch in den vorliegenden Sonaten nicht von sich abstreift, sondern zu bedeutender Geltung kommen lässt. Beide Sonaten haben vier Sätze. Die erste, in *D-moll*, beginnt mit einem Präludium, *Adagio*, das fantasienmässig geschrieben ist und mit einem Halbschluss auf der Dominante endigt (in sofern könnte man das Präludium auch mit dem folgenden Satze zusammen als einen betrachten, so dass die ganze Sonate aus drei Sätzen bestünde; doch ist dasselbe

*) Es sei hier ein für allemal bemerkt, dass sämmtliche Materialien zu dieser Abhandlung dem Verf. aus der gerade an seltenen Antiquitäten ungemein reichhaltigen musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin durch die Güte des Herrn Redakteurs zu die Hand gegeben sind.

ziemlich ausgedehnt und selbstandig ausgearbeitet); der zweite Satz, *Allegro,* ist eine weit ausgeführte Fuge, aber frei gehalten, meist 3- und 2stimmig und völlig klaviergemäss; der dritte Satz, in *F-dur,* ist ein kurzes *Andante* in zweitheiliger Liedform, wie wir diese schon oben beschrieben haben, mit Repetition beider Theile, deren erster in der Dominententonart schliesst, homophon mit etwas obligater Begleitung; den Schluss macht ein *Allegro* in *D-moll,* aus zwei Theilen bestehend, deren erster in der Dominante schliesst. Wir könnten hierin die Sonatenform vermuthen, besonders da der zweite Theil auf der Dominante wieder mit dem Theme beginnt und mit dem ersten Theile allerdings verwandt ist; allein die Abweichung ist doch stärker, als gewöhnlich bei der Sonatenform, es fehlt ganz an der Zurückleitung auf den ersten Theil. Wir müssen das Ganze eher als eine blosse Erweiterung der zweitheiligen Liedform ansehen, wie sie sich auch in anderen ähnlichen Werken Sebastian Bach's, sogar in vorzugsweise polyphonen Sätzen, findet; jedenfalls ist die Sonatenform darin bei weitem nicht mit der Bestimmtheit ausgeprägt, wie bei Scarlatti. Die Schreibart dieses Satzes ist präludienmässig und fast durchweg zwei- und einstimmig *). Die zweite Sonate, deren Sätze sämmtlich in *C-moll* stehen (eine von den Suiten her noch beibehaltene Gewohnheit), beginnt mit einem Satze, der in der Form dem Schlusssatze der vorigen Sonate sehr ähnlich ist. Zwar ist dieser Satz (dem Charakter nach ein *Allegro*) nicht äusserlich in zwei Theile geschieden, es liesse sich auch so, wie er hier steht, keine solche Scheidung unmit-

*) Auf dieses *Allegro* folgt im gleichen Hefte von derselben Hand geschrieben ein *Adagio*, das in *G-dur* anfängt und mit einem Halbschluss auf der Dominante endigt. Wie dieses *Adagio* selbständig existiren soll, ist uns nicht erklärlich; aber sicherlich gehört es nicht zu unserer Sonate, da es sich mit keinem Satze derselben als zusammenhängend denken lässt, und überdies nach dem vorerwähnten *Allegro* ein ausdrückliches „*fine*" steht.

telbar vornehmen, da nirgends im Verlaufe desselben ein völliger Schluss gemacht wird; aber ideell findet diese Eintheilung doch Statt: vom 16. auf den 17. Takt nämlich wird in der Dominantentonart harmonisch vollkommen geschlossen, allein die Schlussnote fällt in der Melodie aus und ist rhythmisch zugleich die Anfangsnote des folgenden Theiles, welcher nun zunächst, wie es gewöhnlich ist, das Thema in der Dominantentonart aufstellt. Soweit hätten wir also die regelmässige Sonatenform, nur mit Verschmelzung des Schlusses vom ersten und des Anfangs vom zweiten Theile; der weitere Verlauf des zweiten Theils aber führt allerdings das im ersten Theil Gegebene durch, ohne es wesentlich umzugestaltea; jedoch findet auch nirgends eine Zurückführung auf den ersten Theil Statt, wie diese der Sonatenform zukommt. Uebrigens ist dieser Satz ganz zweistimmig (einige Accordfüllungen gegen den Schluss hin abgerechnet), und zwar mit entschieden vorherrschender Oberstimme. Der zweite Satz, Allem nach ebenfalls ein *Allegro*, ist wieder polyphon geschrieben, eine Doppelfuge, aber in einer Form, die nicht eigentlich der Polyphonie angehört, sondern ihren Ursprung in der freien Schreibart hat: es sind drei Theile, der erste schliesst auf der Tonika, der zweite Theil ist bewegter und kunstvoller (er hat das Thema auch in der Gegenbewegung) und schliesst wieder auf der Tonika, der dritte Theil ist die wörtliche Wiederholung des ersten. Wir sehen hier, wie die Formen des freien Styls in Claviercompositionen selbst auf die rein polyphonen Gestaltungen rückwirkten: es ist hier offenbar nichts Anderes als eine Modification der Sonatenform, der zweite Theil vertritt ganz die Stelle der Durcharbeitung, und das modulatorische Verhältniss der drei Theile hat in den früher schon erwähnten, sowie in später noch aufzuführenden Erscheinungen hinreichende Analogieen. Auch die Zahl der angewendeten Stimmen, drei, oft nur zwei, und die Führung derselben ist dem freieren Wesen des Claviers ganz angemessen. Der dritte Satz ist seinem Charakter nach ein *Andante*, in der Haupt-

sache zweistimmig und homophon, in zweitheiliger Liedform, mit Schluss des ersten Theils in der Parallele. Ebenso ist der letzte Satz, offenbar ein *Allegro*, zweistimmig und homophon, und hat ebenfalls Liedform, aber dreitheilige, d. h. äusserlich ist er allerdings auch bloss in 2 Theile getheilt, von denen der erste in der Dominante schliesst; allein der zweite Theil leitet nach einiger Zeit auf eine modificirte Wiederholung des ersten Theils zurück, welche wir als dritten Theil ansehen. Dem Ganzen ist noch eine Voriation beigefügt. Der Satz könnte nach Form und Inhalt ganz wohl als eine Gigue mit einer Double gelten. Was den Gehalt dieser Sonaten betrifft, so sind, wie sich erwarten lässt, beide gediegen; die zweite aber besonders ist ganz vortrefflich.

Sebastian Bach hat demnach in den Sonaten, welche wir von ihm kennen, allerdings keine neue Bahn für diese Compositionsgattung eröffnet; er hat nicht einmal die Form, welche Scarlatti für einzelne Sätze gefunden, benützt, wenigstens nicht in so bestimmter Gestalt — wir müssten denn nur die dreitheilige Liedform des Schlusssatzes der zweiten Sonate für eigentliche Sonatenform erklären, wozu wir, bei dem nicht scharf abgränzbaren Uebergange einer dieser Formen in die andere, nicht gerade unberechtigt wären, wenn nicht die Beifügung einer Variation so entschieden für Annahme der Liedform spräche. Er steht in Form und Schreibart noch nicht durchweg auf gleich freiem Standpunkte, wie Scarlatti, schliesst sich vielmehr wieder näher an Kuhnau an, dem er jedoch an Reichthum und freier Beherrschung der Mittel weit überlegen ist. Aber gerade dieses Annähern an Kuhnau hat auch eine Seite, von der wir es wiederum als einen Fortschritt gegenüber von Scarlatti ansehen müssen, darin nämlich, dass Bach wieder mehrere Sätze zu einem Ganzen in der der Sonate eigenthümlich zukommenden Weise zusammenstellt, und zwar in solcher Art, dass eine höhere, geistige, innerliche Bedeutung dieser Zusammenstellung sich viel schlagender zu erkennen gibt, als irgend früher. So steht Bach ver-

mittelnd auf dem Uebergangspunkte zu der in der nächsten Zeit erfolgten Gestaltung der Sonate *).

Ungefähr dieselbe Stellung müssen wir einem ziemlich jüngeren Componisten einräumen, dem berühmten Pater Martini (*F. Gian-Battista Martini, Minore Conventuale,* wie er sich nennt). Von ihm sind uns 12 Sonaten übrig unter dem Titel: *Sonate d'intavolatura per l'organo e'l cembalo*, zu Amsterdam herausgegeben, nach einer handschriftlichen Notiz des früheren Besitzers unseres Exemplars, Pölchau's, im Jahre 1746. Auf dem Titel ist unter der Bemerkung: „für die Orgel und das Clavier" jedenfalls zu verstehn: „für die Orgel oder das Clavier"; die Sonaten scheinen aber ihrer ganzen Beschaffenheit nach für das Clavier gedacht zu sein, wenn auch dann und wann einige tiefe Töne, welche die Hände auf dem Clavier nicht erreichen können, zu Gunsten der Orgel für das Pedal beigesetzt sind (oder hatte man damals vielleicht auch schon Claviere mit Pedal?). Die Gestalt dieser Sonaten steht der Suitenform sehr nahe, so sehr, dass wir dieselben ungefähr mit dem gleichen Rechte geradezu Suiten nennen könnten. Sie bestehen sämmtlich aus fünf Sätzen,

*) Wir müssen die Möglichkeit zugeben, dass diese Sonaten, so wie vielleicht manche andere in dieser Abhandlung erwähnte Erscheinungen chronologisch nicht genau denselben Platz einnehmen, welchen wir ihnen hier in der systematischen Entwicklung anweisen. Denn leider fehlt es für die Mehrzahl dieser Erscheinungen an genauen chronologischen Notizen — was zugleich ein Grund mehr für uns ist, nicht behaupten zu wollen, dass in unserer Abhandlung nicht da oder dort auch eine Lücke in der Zeitfolge sein könnte. Doch dürften kleine Differenzen zwischen der chronologie und unserer Entwicklung nicht hoch anzuschlagen sein, da es dem Gange der Geschichte gar nicht zuwider ist, dass hie und da eine niedrigere Phase der Entwicklung erst zur gleichen Zeit mit einer höheren, anderswo sogar erst später, hervortritt, oder dass eine schon dagewesene und überwundene Phase sich bei irgend einem andern Individuum, in einer andern Schule, bei einem andren Volke u. s. f. wiederholt.

welche jedesmal in einer und derselben Tonart geschrieben sind. Den Anfang macht immer ein Praludium, ausser in Nr. 12, wo an dessen Stelle eine Allemande gesetzt ist; diese Präludien schliessen selbständig ab, mit Ausnahme von Nr. 5 und 9, welche durch einen blossen Halbschluss auf der Dominante das Folgende vorbereiten. Der zweite Satz ist regelmässig eine Fuga oder doch ein fugenmässiger Satz (Nr. 4. 9.) in schnellem Tempo, einmal (Nr. 10) ohne selbständigen Abschluss, mit einem Orgelpunkte auf der Dominante endigend. In so weit ist die Form ganz nach Art der Suite, wenn auch nicht dieser speciell eigenthümlich. Die übrigen drei Sätze sind in zwei Fällen, in der achten und neunten Sonate, lauter Tanze — also hier reine Suitenform; in drei Fällen, in der vierten, siebenten und elften Sonate, ist unter denselben gar kein Tanz enthalten — also eigentliche Sonatenform, wie bei Kuhnau und Sebastian Bach; in den übrigen Sonaten sind Tänze mit solchen Sätzen gemischt, welche der Suite und der Sonata gleicherweise angehören, z. B. *Adagio's*, Arien mit Variationen u. dgl. Ohne uns daher in eine genauere und ins Einzelne gehende Betrachtung dieser Sonaten einzulassen, führen wir blos das an, was für unseren jetzigen Zweck von Bedeutung ist. Die Schreibart, welche der Componist in seinen Sätzen, abgesehen von den Präludien, Fugen und Tänzen, anwendet, ist theilweise noch polyphon, und zwar entweder in der Form einer ununterbrochen fortlaufenden Durcharbeitung, wie im *Adagio* der dritten und im *Allegro* der fünften Sonate, oder aber mit Annahme einer ursprünglich homophonen Form, wie der zweitheiligen Liedform im *Allegro* der fünften Sonate. Dem grössten Theile nach sind aber jene Sätze homophon gehalten, indem die Oberstimme eine als vorherrschend geltend macht, doch so, dass die begleitenden Stimmen sehr obligat gearbeitet sind und also keineswegs als unbedeutend ganz zurücktreten. Unter den Formen, in welchen diese letzteren Sätze geschrieben sind, ist die erste die zweitheilige Liedform mit Repetition bei-

der Theile: hieher gehören das *Andante* Nr. 10, das *Grave* von Nr. 12, die *Siciliana* von Nr. 9 (wir müssen diese doch eher als ein eigentliches *Adagio*, denn als einen Tanz ansehen); ferner die Arien oder Lieder mit oder ohne Veränderungen in Nr. 1, 2, 4, 7. Im Grunde dieselbe Form, nur in grösserer Ausdehnung, sowie mit engerer Verbindung der beiden Theile und ohne Repetition derselben, haben die *Adagio's* von Nr. 1, 5 und 6: der Schlusston ihres ersten Theils (in der Dominanten- oder Paralleltonart) ist zugleich der Anfangston des zweiten Theils, und letzterer enthält eine ausgedehntere Durchführung des Früheren — ganz dieselbe Form, wie im ersten Satze der *C-moll*-Sonate von Sebastian Bach. Eine schärfere Auseinanderhaltung der Theile und auch bereits Annäherung an Dreitheiligkeit begegnet uns im *Adagio* der elften Sonate: der erste Theil schliesst deutlich und bestimmt in der Dominante ab, dann folgt (ohne dass der erste Theil wiederholt wurde) durch einige Zwischennoten verbunden der zweite Theil, welcher nun das Thema auf der Dominante aufstellt, aber mit Verkehrung der Melodie, und dasselbe vorzugsweise in dieser Art durcharbeitet, bis es kurz vor dem Schlusse, bei der Rückkehr in die Haupttonart, wieder in ursprünglicher Richtung auftritt, jedoch nur noch kurz und ohne nähere Beziehung auf den ersten Theil durchgeführt wird. Dieselbe Annäherung an Dreitheiligkeit, aber noch mit stärkerer Verschmelzung des ersten und zweiten Theils, finden wir im *Allegro* der siebenten Sonate. Endlich ganz unläugbar ist die dreitheilige Form im *Adagio* der zweiten Sonate: der erste Theil schliesst in der Dominante, der zweite beginnt in dieser mit dem Thema und führt mit der Durcharbeitung über andere verwandte Tonarten nach der Haupttonart zurück, in welcher nun als dritter Theil eine beinahe wörtliche, aber natürlich in der Modulation veränderte Wiederholung des ersten Theils folgt. Wir können dies mit allem Rechte Sonatenform nennen; denn dass die einzelnen Theile (oder vielmehr der erste und dann der zweite und

dritte zusammen) nicht wiederholt werden, sowie dass der Schluss des ersten Theils mit dem Anfange des zweiten verschmolzen ist (in der schon mehrmals bezeichneten Art), thut Nichts zur Sache; wir haben aber im Gegentheil diese Form in einem Punkte hier noch scharfer ausgeprägt, als bei Scarlatti und in vielen späteren Werken dieser Gattung, darin nämlich, dass hier nach der Durcharbeitung der erste Theil vollständig, nicht bloss fragmentarisch, repetirt wird. Den geraden Gegensatz zu dieser Form bildet eine andere, die, wie uns scheint, ursprünglich der Polyphonie eigenthümlich und von dieser erst auf homophone Sätze übergetragen ist, in den *Adagio's* der vierten und siebenten und in den *Allegro's* der sechsten und elften Sonate, nämlich die Form einer ohne grössere Eintheilung stetig fortlaufenden Entwicklung des Thema's. Noch ist zu erwähnen, dass die Aria der elften Sonate die Form des Rondo hat in der Weise, wie wir sie in jener Zeit häufig finden und wie sie als die ursprüngliche erscheint: ein kurzer Liedsatz von 8 Takten (der letzte ist verkürzt) schliesst in der Tonika, ihm folgt, gleichsam als zweiter Theil, eine ebenso lange Fortsetzung des gleichen Motivs, welche auf die Dominante führt und in ihr schliesst; nun wird der erste Satz wiederholt, dann tritt ein neuer, aber dem ersten verwandter Satz oder vielmehr ein Gang auf, der zu einem Schluss auf der Parallele führt, jetzt noch einmal Wiederholung des ersten, hierauf ein wieder 8 Takte langer freier Gang, aus harmonischer Figuration bestehend, ohne Abschluss, endlich noch eine Wiederholung des Hauptsatzes und zuletzt ein ebenso grosser Anhang, der aus demselben hergenommen ist. Der Hauptsatz tritt demnach viermal auf, die übrigen Sätze und Gänge aber haben ihm gegenüber keine Bedeutung, sie treten gegen ihn ganz in den Hintergrund, zumal da sie zum Theil aus ihm herausgebildet, zum Theil ganz ohne festen Inhalt sind — ganz dem ursprünglichen Begriff des Rondo getreu, welcher nur auf die stete Wiederkehr des einen Hauptgedankens, nicht aber auf das ihm zur Seite

Gestellte Gewicht legt. Ueber die Menuette, als einen in der eigentlichen Sonate später beibehaltenen Satz, fügen wir bei, dass das eine, welches in unserer Sammlung vorkommt, ein einfaches zweitheiliges Lied ist, mit Schluss des ersten Theiles in der Dominante, ein Lied, dem aber nicht etwa, wie später gewöhnlich wurde, ein zweites, ein sogenanntes Trio, beigefügt ist, sondern statt dessen 3 Variationen, von denen die letzte sogar in anderer Taktart steht, im $^6/_8$-Takt statt im $^3/_8$-Takt (Sonate 10). Das andere (Sonate 9) besteht aus einer *prima* und einer *seconda parte*, wie es der Componist nennt, welche aber beide nicht selbstständig für sich abgeschlossen sind, sondern in der Modulation einander erst zu einer Einheit ergänzen, und deren jede 3, oder, wenn wir die Reprisen des jedesmaligen ersten Satzes mitrechnen, 5 kurze Sätze oder, wie wir es gewöhnlich nennen, Theile enthält.

Es wird aus dem Angeführten klar sein, warum wir gesagt haben, dass auch Pater Martini einen Uebergang bilde von der früheren Gestalt der Sonata zu der zunächst folgenden. Einmal stehen seine Sonaten nach ihrer Form im Ganzen in der Mitte zwischen der Suite und der eigentlichen Sonate. Sodann sind die einzelnen Sätze bei ihm theils eigentlich polyphon geschrieben, und haben als solche entweder streng polyphone Formen oder auch eine Form, welche von der Homophonie herübergenommen ist; theils sind sie homophon geschrieben, doch immer noch mit starker Hinneigung zur Polyphonie (selbst die Tänze), und stehen als solche entweder in eigentlich homophonen Formen — welche wir zum Theil sogar weiter geführt sehen, als irgend früher geschehen war — oder auch in einer Form, welche ursprünglich der Polyphonie angehört. So hat Alles das Ansehen einer Uebergangsgestaltung. Uebrigens ist rücksichtlich des Gehaltes der Martini'schen Sonaten zu bemerken, dass sie bei aller Kunst der Arbeit keineswegs trocken und steif sind (ein Vorwurf, den man den Compositionen dieses allerdings mehr als Theoretiker berühmten Mannes überhaupt schon gemacht hat), dass

sie vielmehr voll Geist und Leben sind, ein Werk, das wir der Aufmerksamkeit aller Musikfreunde, die sich mit einem tieferen Studium der Kunst befassen, nicht genug empfehlen können. —

(Fortsetzung folgt.)

Winke für Orgeldisponenten

von **Ludwig Granzin**,

erstem Organisten zu St. Johann in Danzig *).

Es ist nicht ungewöhnlich, in öffentlichen Blättern Referate über neu erbaute oder auch wohl nur einer bedeutenden Reparatur unterzogne Orgeln zu lesen, wobei denn, wie es sich gleichsam von selbst versteht, die Stimmendisposition des respectiven Werkes ebenfalls mitgetheilt wird. Eine solche Lektüre kann aber kaum mehr als zur Unterhaltung dienen, allenfalls auch die Neugier befriedigen; mag sie hingegen auch Stoff zu kritischen Betrachtungen geben, so helfen diese Nichts mehr, denn das Orgelwerk steht fertig da, und die etwaigen Fehler der Disposition sind nicht mehr zu redressiren. Man wird vielleicht wähnen, dass dergleichen nicht zu besorgen seien, sobald die Anfertigung der Disposition einem tüchtigen und erfahrnen Manne zugewiesen worden; allein — vorläufig angenommen, dass dies auch wirklich immer der Fall sei — woher kommt es doch, dass äuserst wenige Orgelwerke vorhanden sind, welche nicht Anlass zu erheblichen Ausstellungen geben? Die Prinzipien für Orgeldispositionen können sich wenig über das Allgemeine hinaus erstrecken; die Anwendung auf besondre Fälle und die Ausführung im Einzelnen bleibt immer dem Geschmacke

---

*) Im Verlaufe dieses Aufsatzes kommen mehrere Citate sächsischer, besonders Halle'scher Orgeln vor. Seit fast 20 Jahren jenen Gegenden entfremdet und durch keine schriftliche Notizen unterstützt, habe ich daher nur aus dem Gedächtnisse citirt. Obwohl dieses mir ziemlich treu, so ist es doch nicht infallibel, und bitte ich daher im Voraus für etwaige Unrichtigkeiten — erhebliche werden nicht dabei sein — um Entschuldigung. Dasselbe gilt auch in Bezug auf die Veränderungen, welche im Laufe jener Zeit an den dortigen Orgelwerken etwa dürften getroffen worden sein, mir aber unbekannt geblieben sind. — Für die Richtigkeit der aus Seidel's Werk entnommenen Angaben mag dessen Verfasser selbst einstehen. Einzelne Unrichtigkeiten laufen dort mit unter, nicht blos Sprachfehler (wie z. B. durchweg klangbar für klingend) sondern auch Schreib- oder Druckfehler, die nicht angezeigt sind. So z. B. werden der Merseburger Domorgel fünf Manuale gegeben; pag. 252 findet sich ein Quintregister an $5\frac{1}{2}'$, pag. 257 eine Terz $1\frac{1}{2}'$, eben daselbst etwas unklar Rauschquinte 3 und $\frac{1}{2}'$, Oktave 2 und $\frac{1}{2}'$. Leicht können sich also noch andre Versehen eingeschlichen haben, welche sie solche sich nicht sofort kund geben. Was davon nun in meinem Aufsatze etwa übergangen ist, möge nicht mir zugerechnet werden.

des Disponenten überlassen. Weil nun aber über den Geschmack nicht zu streiten ist, so kann auch nicht verlangt werden, dass der Geschmack des Einzelnen der allgemeine sei, darum aber scheint es gerathener, Orgeldispositionen vor ihrer Ausführung mitzutheilen, mit der Aufforderung an kompetente Leser, den Gegenstand öffentlich zu besprechen, damit noch zur rechten Zeit etwaige Mängel beseitigt und überhaupt wesentliche Bemerkungen und Erfahrungen Anderer zur Vervollkommnung der Disposition benutzt werden können. Und gerade für den Orgelbau würde nach meinem Ermessen eine solche öffentliche Besprechung auch von dem materiellen Gesichtspunkt aus betrachtet ganz besonders räthlich sein; denn nicht allein ein bedeutendes, sondern auch ein todtes Kapital verlangt der Bau einer Orgel; Grund genug, mit der Verwendung äussers sorgsam zu sein.

Die Ansichten, welche ich in diesen Zeilen niederlege, sind das Resultat mehrjähriger Beobachtungen und Erfahrungen; sie sind neuerdings durch die Bekanntschaft mit dem Werke: die Orgel und ihr Bau von Joh. Jul. Seidel befestigt worden. Unter den grössern der dort mitgetheilten 45 Orgeldispositionen erscheint mir keine einzige so ganz tadellos, dass man sie unbedingt als Muster aufstellen dürfe *). Da der Verfasser des Werkes jeder eigentlichen Kritik der Dispositionen sich enthalten hat, seine Schrift in mehrfacher Hinsicht einer weitern Verbreitung nicht unwerth ist, so kann es wohl ganz angemessen sein, dem Schlendrian vorzubeugen, der vorkommenden Falls unter 45 Dispositionen eine heraussucht, oder sich bemüht, aus ihnen die 46 zu fabriziren.

Zuerst von den Klavieren einer Orgel zu reden, so wird mit Recht allgemein anerkannt, dass ein Werk ohne Pedal nur ein trauriger Nothbehelf ist. Vielmehr trachtet man heut zu Tage danach, jeder Orgel nicht nur ein Pedal, sondern wo möglich auch ein zweites Manual zu geben, sollte letzteres auch nur sehr wenige Stimmen enthalten. Bei Orgeln von wenigstens mittlerer Grösse, d. h., von ungefähr 30 klingenden Stimmen, scheint es mir angemessen, beide Manuale so zu disponiren, dass auch ohne Benutzung

*) Fast in jedem Werke über die Orgel werden Stimmendispositionen mitgetheilt aufgefallen ist mir dabei, dass ich noch nirgends die Disposition der Marienkirche zu Halle an der Saale gefunden habe; auch die des Domorgel zu Merseburg findet meines Wissens bis jetzt sich nur in einem Werke des verstorbenen Organisten W. Schneider. Beide Orgeln gehören gleichwohl zu den grössten: die Hallische Orgel zählt 64 klingende Stimmen auf 3 Manualen und einem Pedale, die Merseburger hat 4 Manuale und ein Pedal, zusammen 60 Stimmen. Der Hallischen ist ausserdem noch eine gute Disposition des Manuals, wenigstens des Pedals, nachzurühmen.

der Füllstimmen das zweite Manual dem ersten bis zum mezzo forte entgegen gesetzt werden kann. Nur wenige Orgeln genügen dieser Forderung, da bei den meisten vielmehr beide Manuale in solchem Missverhältnisse stehen, dass das zweite nur als eine Art von Appendix des ersten erscheint, und wofern noch ein Paar Stimmen mehr vorhanden sind, diese schon einem dritten Manuale zugewiesen werden. Doch scheint es, als ob man in neuerer Zeit dieserhalb richtigere Grundsätze befolge, da mehren der in Seidel's Werk angeführten neueren Dispositionen jener Vorwurf nicht zu machen ist, wogegen aber die grössere Orgel der Bernhardiner Kirche zu Breslau nicht ganz frei zu sprechen ist. Das Weitere hierüber wird sich bei der Besprechung der Stimmenwahl ergeben; hier nur noch eine Bemerkung über das dritte Manual. Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass man an die Disposition eines dritten Manuals nicht eher denken darf, bevor die beiden andern der obigen Forderung entsprechen. (Bei weniger als 40 klingenden Stimmen sollte man sich daher auf 2 Manuale beschränken.) Kommt es nun aber zu einem dritten Manuale, so ist es ganz gewöhnlich, dasselbe nach eben den Grundsätzen wie ein anderes Manual zu disponiren, — wenn auch in kleinerem Maassstabe. Eine Ausnahme davon machen in Danzig die 5 Orgeln, die mit 3 Manualen versehen sind, indem dort das dritte Manual nur sehr wenige Stimmen hat (die grösste dieser Orgeln in der St. Marienkirche zählt von ihren 53 klingenden Stimmen nur sechs auf dem dritten Manuale) und ich muss gestehen, dass, so fremdartig mir diese Erscheinung anfänglich vorkam, ich mich doch sehr bald von der Zweckmässigkeit so weit überzeugte, dass ich gar nicht anstehe, sie anzuempfehlen. Denn da die wenigen Stimmen zum vollen Werke eben nicht sonderlich beitragen, so erklingt letzteres eigentlich schon bei der Kopplung der beiden andern Manuale — keine unwichtige Erleichterung für den, welcher bei strenger Kälte sonst das volle Werk spielen soll. — Andererseits reicht zugleich das dritte Manual für Pianosätze (also bei Präludien etc.) vollkommen aus, sobald es etwa 2—3 Flötenwerke zu 8° und 1—2 dergl. zu 4° enthält. Hat eine Orgel 4 Manuale, so versteht es sich, dass diese Disposition für das vierte gilt.

Man hat in neuerer Zeit angefangen, grossen Orgeln zwei Pedale zu geben. Allerdings ist es unangenehm, bei einem raschen Wechsel des vollen Werks mit sanften Sätzen durch das Pedal insofern gehindert zu sein, als nicht immer möglich ist, die starken Stimmen des Pedals rasch genug abzustossen, und gleicher Zeit es unpassend sein kann, für die Pianosätze das Pedal

ganz zu missen. Beiden Uebelständen soll durch das Vorhandensein zweier Pedale begegnet werden. Eine also konstruirte Orgel selbst zu versuchen habe ich zwar noch nicht Gelegenheit gehabt, dessen ungeachtet kann ich aber die Besorgniss nicht bergen, dass durch jenes Mittel wenig gewonnen, vielmehr das ohnehin mehr oder weniger unbequeme Pedalspiel noch mehr erschwert werde. Dagegen erscheint es mir für jenen Zweck räthlicher, für das Pedal 2 (vielleicht auch 3) Windladen zu konstruiren — wie dies sich wirklich bei manchen Orgeln vorfindet, — jeder derselben ihre besondere Windführung und dieser ihr besonderes Sperrventil zu geben. Eine dieser Windladen müsste dann blos solche Stimmen enthalten, welche zum Piano passten, also etwa Subbass 16°, Flöte 8°, vielleicht noch Salzional 8'. — Da man es heut zu Tage versteht, die Sperrventile so einzurichten, dass sie auch bei getrennten Bälgen gezogen werden können, ohne Gefahr des Abbrechens, so hat von dieser Seite her die Sache kein Bedenken. Die ganze Unbequemlichkeit würde nur darin bestehen, statt eines Pedalventils deren zwei zu dirigiren; das kann aber nicht von Belang sein.

Umfang der Klaviatur. Der gewöhnliche Umfang des Manuals nimmt bekanntlich 4 Oktaven C–$\overline{\overline{\overline{c}}}$ ein. Hier und da findet sich noch eine halbe Oktave in der Höhe mehr *). Wozu das? Für das volle Orgelspiel reichen 4 Oktaven aus; wer aber ein hohes Flötensolo vortragen will, nehme dazu ein vierfüssiges Register eines andern Manuals. Ohnehin möchte die dreigestrichene Oktave eines zweifüssigen Registers nicht gar angenehme Töne geben, wenn man bedenkt, dass zum $\overline{\overline{\overline{c}}}$ eines solchen Registers der offne Pfeifenkörper nur $1^1/_2$ Zoll lang (der gedeckte nur $^1/_4$ Zoll) sein darf. Mag man allenfalls bei der Stimmung im Kammerton das Manual bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$ führen, aber was darüber ist, das ist unnütz, mithin vom Uebel. Lieber sorge man für eine vollständige grosse Oktave, so dass nicht Cis und Dis, (wohl gar noch Fis und Gis) fehlen **). Die Pedalklaviatur muss wenigstens bis $\overline{d}$ gehen, ge-

*) Nicht blos in neuern Werken; auch die Manuale des kleinern hiesigen Johannisorgel, Anno 1762 erbaut, geht bis $\overline{\overline{f}}$

**) In manchen Orgeln ist die grosse Oktave des Pedals vollständig, aber nicht die des Manuals. In der Marienorgel zu Halle an der Saale hat nur das zweite Manual die vollständige Bassoktave, in den beiden andern und im Pedale fehlt Cis. Die grosse Johannisorgel zu Danzig, Anno 1673 erbaut, hatte anfänglich nur ein Pedal von wenigen Registern (Untersbass und Subbass 16', Oktave 8', Nachsatz $10\frac{2}{3}$', Schwiegel 1'.) Dieses Pedal geht bis zum $\overline{d}$, und in der grossen Oktave fehlt Cis und Dis. Im Jahre 1740 wurde es durch 13

rade nothwendig ist ein höherer Umfang nicht; doch kann er für manche Gattung des Orgelspiels wohl willkommen sein, und in der That haben die Pedale der beiden Johannisorgeln zu Danzig so wie die Domorgel zu Merseburg $2^1/_2$ Oktaven; irre ich nicht, so geht auch das Pedal der Hallischen Marienorgel bis $\overline{e}$.

In Bezug auf die Auswahl der Stimmen muss der Gesichtspunkt fest gehalten werden, dass die Orgel nicht nur im vollen Werke für die versammelte Gemeinde ausreiche, und zwar würdig fülle, ohne zu schreien, sondern auch in den einzelnen Stimmen eine möglichste Mannigfaltigkeit der Klangfarbe offenbare und, so weit es sein kann, nicht blos der Begleitung des Gemeindegesangs, sondern auch dem figurirten und kunstreichen Spiele die Mittel darbiete. Hierbei ist indessen die Grösse des Werkes überhaupt, so wie auch die Frage zu berücksichtigen, ob und was für die Erhaltung eines Werkes gethan werden könne; und es versteht sich wohl von selbst, dass kleinere Werke sich nur auf das für ihren Zweck Unentbehrlichste beschränken werden. Ausserdem aber ist sehr anzurathen, diejenigen Werke, denen die erhaltende Hand fehlt, mit allen leicht verletzbaren und öfterer Stimmung benöthigten Stimmen zu verschonen. Sehr wünschenswerth ist es, jede Orgel einem Orgelbauer zu übergeben, dessen Obliegenheit es bleibe, für die Erhaltung und Stimmung zu sorgen. Vollständig lässt sich das nur in dem Wohnorte des Orgelbauers ausführen, geschieht aber auch dort nicht immer; mancher Kirchenpatron glaubt schon Wunder was zu thun, wenn er viertel- oder halbjährig einen Orgelbauer zur Revision der Orgel sendet, und wie viele Orgeln haben sich auch nicht einmal dieser Aufmerksamkeit zu erfreuen *). Oder glaubt man, es sei nöthigenfalls Sache des Organisten, sich mit allem

---

Stimmen vermehrt, denen nicht nur die vollständige grosse Oktave, sondern auch noch die Töne $\overline{ra}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$ gegeben wurden. Manche Orgeln mit kurzer Oktave (d. h. derjenigen grossen Oktave, welcher ausser dem Tone B alle Obertasten fehlen) fangen für das Auge von E an und gehen chromatisch in die Höhe. Das ist aber nur Schein; denn die E-Taste giebt den Ton C, die Fis-Taste das D, und E muss auf der Gis-Taste gesucht werden. Auch eine schöne Gelegenheit sich im Orgelspiele zu üben. Wer sie will kennen lernen, gehe in die evangelische Kirche zu Merseburg.

*) Dass gerade bei Orgelbauten sehr häufig eine unzeitige und übelangebrachte Sparsamkeit angewandt wird, ist eine alte Klage; sie erneuert sich aber auch in unsern Tagen. In einer volkreichen Stadt des [illegible]schen Staats, wurde vor etwa 20 Jahren eine Orgel von mehreren und 60 Stimmen abgetragen. Der Orgelbauer, welcher dieses Geschäft vollzog, ein tüchtiger Mann, lebt noch; und es scheint es doch billig, ihm auch wieder die jetzt projektirte Aufstellung zu übertragen, da es am Tage liegt, dass gerade er dies Geschäft am raschesten, zweckmässigsten und billigsten wird ausführen können; aber nein! die Sache wird leitende an den Mindestfordernden ausgeboten!

dem zu befassen? Hierüber ein paar Worte. Allerdings kann und muss von dem Organisten eine vollständige Kenntniss der Orgel verlangt werden — dass es auch wirklich geschehe, und dass dem zukünftigen Organisten auch überall die Gelegenheit geboten werde, diese Kenntnisse zu erwerben, will ich damit nicht gesagt haben — damit er im Stande sei, bei etwaigen Revisionen den Orgelbauer zu kontrolliren, bei vorkommenden Fehlern den Grund zu erforschen, die Orgel im Ganzen wie im Einzelnen ihrer Natur gemäss zu behandeln und Alles zu vermeiden, was dem Werke Eintrag thun kann. Aber selbst Hand anzulegen vermag er nur da, wo er nicht gerade des erfahrnen und vielgeübten Orgelbauers bedarf, sondern wo reifliches Nachdenken, aufmerksames Beobachten der natürlichen Geschicklichkeit die Mittel gewähren, Fehler zu verbessern. Dahin gehört denn namentlich das Stimmen der Rohrwerke (vorausgesetzt, dass diese auch leicht zugänglich seien.) Doch ist auch dieses nur in dem äussersten Nothfalle von ihm zu fordern, wenn kein Orgelbauer in der Nähe ist. Ein wirklicher Gewinn wird es aber vielleicht nie sein, den Organisten zu dergleichen Geschäften zu verpflichten; denn sie erfordern bedeutende Zeit, welche er seinem anderweitigen Erwerbe oder, wie mancher Landschullehrer, seiner kärglichen Muse entziehen muss; sie sind aber auch keineswegs geeignet, gute Laune zu erwecken und zu erhalten, und da eine desfallsige Kontrolle Seitens seiner Vorgesetzten meist unmöglich ist, so begreift es sich, dass mancher Organist in dieser Beziehung wahrscheinlich keines übertriebenen Diensteifers sich schuldig machen wird. Diese Wahrnehmung führt uns zugleich auf den vorigen Hauptgegenstand zurück und enthält den Beweis, dass in den Orgeln auf dem Lande und in kleinen Städten nicht bloss alle Stimmen von feiner und schwieriger Intonation (Gamba, Salzional u. s. w.), sondern auch die Rohrwerke wegzulassen sind.

Dass im Manuale das achtfüssige, im Pedale das sechszehnfüssige Tonmass vorherrsche, ist eine bekannte Forderung; eben so auch, dass die sechszehnfüssigen Pedalstimmen zur Hebung noch von achtfüssigen unterstützt werden müssen, das Manual jeder Orgel aber, welche nicht gerade zu den kleinen gehört, einer sechszehnfüssigen Unterlage bedarf. Ueber die Art aber, dem zu genügen, dokumentiren uns den vorhandenen Dispositionen sich die verschiedensten Ansichten. Zuerst nur von der Lablalstimme zu reden, so hat manches Manual bei kleinen Orgeln zugleich eine einzige und obenein gedeckte achtfüssige Lablalstimme, dabei fehlt es aber nicht an offenen 4—2—1füssigen Stimmen, so wie an Quinten- und Terzregistern, durch deren Verbindung eine neue achtfüssige Ton-

höhe sich erzeugen soll. Billiger Weise sollte eher wohl jedes Manual mindestens zwei echtfüssige Lebielstimmen haben, und zwar muss eine davon gedeckt, die andere aber ein Principal – wäre auch die grosse Ohleve nur von Holz — sein, wofern die Orgel nur ein Manual hat. Von mehreren Manualen einer Orgel wird das schwächste eines echtfüssigen Principels bedürfen (das Werk müsste denn sehr reichlich ausgestattet sein); dann ist aber neben jenem Gedeckte noch eine hell gedeckte oder präcis intonirte Stimme zu empfehlen (Rohrflöte, Offenflöte, Quintetön etc.) — Bei Orgeln mittler Grösse sollte das Hauptmanual nicht unter drei bis echtfüssigen Stimmen haben und zwar ausser dem Prinzipal noch eine halb- und eine ganz gedeckte *), leider findet sich aber auch darin sehr oft der bereits gerügte Missgriff, und zwar im vergrösserten Massstabe. So z. B. die Orgel der Georgenkirche zu Halle an der Saale, ein Werk von circa 25 Stimmen, hat im Hauptwerk nur Prinzipal und Rohrflöte 8′, denen ein Bordun 16′ beigegeben ist, dazu aber nicht weniger als vier schärfende Stimmen, nämlich: Quinte 3′, Koruet und Zymbet dreifach und Mixtur fünffach (de das Oberwerk noch seine besondere vierfache Mixtur hat, so kann man sich das Geschrei vorstellen! —) Ehe die hieher gehörigen Fehler des Pedals besprochen werden, mögen zuvor noch allgemeine Bemerkungen über die sechszehnfüssigen Lebielstimmen Platz finden. Da diese im Manuale nur den übrigen Stimmen Würde verleihen sollen, so reicht für 3 — 4 echtfüssige Stimmen eine gedeckte sechszehnfüssige aus; andernfalls sollte aber auch kein demgemäss disponirtes Manuel deren beraubt sein, und bei 2 Manualen darf sie im Hauptwerke nicht fehlen. Gleichwohl hat die kleinere Orgel der Bernhardinerkirche zu Breslau, eben so die dasige Orgel zu St. Salvator bei 4 — 5 echtfüssigen Stimmen keine sechszehnfüssige Unterlage, und bei nicht wenigen grössern Orgeln findet sie sich nur im Hauptwerke, obgleich das zweite Manuel reichlich genug ausgestellet ist, um ihrer ebenfalls zu bedürfen. Dieser Vorwurf trifft sämmtliche grössere Orgeln Danzige, die grösseren Orgeln zu St. Maria Magdalena und St. Bernhard in Breslau, eben so auch die Marienorgel zu Berlin; die grössere Orgel der Marienkirche zu Danzig hat im Hauptmanuale sogar drei sechszehnfüssige Stimmen (worunter Prinzipel), im zweiten Manuale dagegen keine einzige. Das ist jedenfalls ein Missgriff und hat den Uebelstand zur Folge, dass ein drei- oder fünfstimmiges obligates Spiel auf 2 Manualen und dem Pedale nur bei schwa-

*) Ich bitte, nicht zu vergessen, dass hier immer nur Lebielstimmen gemeint sind, und von den Rohrwerken erst weiter unten die Rede sein wird

cher Registrirung ausführbar ist. Eine rühmliche Ausnahme macht hiervon die Orgel der Garnisonkirche zu Berlin, welche in dieser Hinsicht sogar musterhaft genannt werden kann. Während manche Orgeln zu wenig sechszehnfüssige Manualstimmen haben, finden in andern sich deren zu viel gegen die achtfüssigen. Gegen vier Stimmen zu 8′ deren drei zu 16′ disponiren, wie in der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M. (ausserdem sogar noch einen Untersatz 32′) zeugt von gänzlicher Unkunde richtiger Zusammenstellung der Orgelstimmen; und dagegen hat jedes Nebenmanual jener Orgel bei 5 achtfüssigen Stimmen eine einzige zu 16 Fuss.

Welche sechszehnfüssige Labialstimmen gehören ins Manual? Grössere Orgeln haben meistens ein Prinzipal 16′; und dagegen ist Nichts einzuwenden, wofern nur in demselben Manuale noch eine gedeckte Stimme desselben Tonmasses sich vorfindet. Auch ist dies ganz gewöhnlich, und meistens ist die beigegebene gedeckte Stimme eine Quintatön. Es giebt aber Orgeln, in denen Prinzipal die einzige sechszehnfüssige Manualstimme ist, so z. B. in der lutherischen Kirche zu Warschau. Welcher Uebelstand entsteht daraus? der, dass man bei der Beschränkung auf den Gebrauch der gedeckten achtfüssigen Stimmen, wie namentlich bei Präludien (aber auch selbst beim Choralspiele) vorkommen kann, der sechszehnfüssigen Unterlage entsagen muss, da sie zu stark hervortreten würde. — Nöthig indessen ist dem Manuale ein sechszehnfüssiges Prinzipal eben nicht und vielleicht könnten die für ein solches Register bedeutenden Kosten erspart und der Zweck auf eine andre Art erreicht werden. Eben so mag ich es auch nicht billigen, Stimmen von bedeutend schwerer Ansprache: Viola di Gambe, sechszehnfüssig zu disponiren. Quintatön spricht allerdings auch nicht so ganz leicht an; aber doch ist sie nicht so langsam, als jene, giebt auch in Verbindung mit andern von ihrer Langsamkeit eher Etwas nach, entspricht daher dem Zwecke eher und erfordert ausserdem nicht so grossen Kostenaufwand. Für die Manuale scheinen mir daher Flöten oder ganz oder halb gedeckte sechszehnfüssige Stimmen ausreichend, wofern sie nur möglichst prompt ansprechen. Ausser der Quintatön kann man dabei zwischen Rohrflöte, Hohlflote, Bordun etc. wahlen. So hat z. B. die schon erwähnte Merseburger Oomorgel im Hauptwerke statt des sechszehnfüssigen Prinzipals eine sechszehnfüssige Rohrflöte nebst Quintatön und man kann nicht sagen, dass es an Gravität fehle.

Im Pedale gestaltet das Verhältniss der sechszehnfüssigen Stimmen zu den achtfüssigen sich anders. Da hier, wie gesagt, das sechszehnfüssige Tonmass vorherrschen muss, so sind die acht-

füssigen nur zur Hebung, ich möchte sagen, zur Verdeutlichung desselben da. Die sechszehnfüssigen Pedalstimmen müssen den sämmtlichen achtfüssigen der Manuale das Gegengewicht halten; daher denn solche zu wählen sind, welche einen vollen kräftigen Ton haben. Dergleichen Pedalstimmen sind Prinzipal, Violone. *) Für das piano darf dagegen ein Subbass nicht fehlen. Jeder sechszehnfüssigen Pedalstimme muss aber auch eine achtfüssige Dublette gegeben werden; und das ist das wenigste; noch besser ist es, wenn noch eine oder zwei achtfüssige Stimmen mehr vorhanden sind. Mancher meint vielleicht, dass, so wie im Manuale für 4—5 achtfüssige Stimmen 2 vierfüssige ausreichen, im Pedale dasselbe Verhältniss um eine Oktave tiefer eintrete; dem ist aber nicht so. Das sechszehnfüssige Tonmaass ist dem Ohre schwerer aufzufassen, als das achtfüssige; letzteres bedarf des viertüssigen zur füllenden Verstärkung, während das sechszehnfüssige durch achtfüssige Stimmen überhaupt erst verdeutlicht wird. Sehr viele Orgelpedale geben dagegen Anlass zu verschiedenen Ausstellungen. Manche, besonders sehr grosse Pedale haben drei bis vier sechszehn-, resp. zweiunddreissigfüssige Labialstimmen, eine, höchstens zwei dergleichen achtfüssige. Mittlere Pedale haben oft nur eine einzige und zwar gedeckte sechszehnfüssige Labialstimme. Für kleinere Orgeln reicht das aus; sobald aber das Manual eine sechszehnfüssige Stimme hat, so fehlt dem Pedale das Gegengewicht, wofern es neben dem Subbasse nicht noch eine zweite sechszehnfüssige Stimme hat, sollte diese in Ermangelung einer offnen auch nur Quintaton oder Rohrflöte sein. Billiger Weise müsste aber jede Orgel der Art noch Prinzipal oder Violone haben; eine grössere Orgel beides. Muss nun aber Subbass die einzige sechszehnfüssige Labialstimme im Pedale sein, so sei er wenigstens sehr weit mensurirt und habe jedenfalls ausser seiner achtfüssigen Dublette noch beide genannte offne Stimmen im achtfüssigen Tonmass bei sich; sonst ist das Pedal — wenn nicht durch eine Pedalkoppel nachgeholfen werden kann — obligat fast gar nicht zu gebrauchen, und man wird genöthigt, dasselbe schulmeisterähnlich mit dem kleinen Finger der linken Hand unisono gehen zu lassen. Die bereits erwähnte Orgel in der Hallischen Georgenkirche hat im Pedale nur Subbass 16′, Prinzipal 8′, Oktav 4′ und 2′. Nun denke man sich sämmtliche Labialstimmen derselben Tonmaasse der Manuale dagegen, was will denn das Pedal sagen? Die ebenfalls schon erwähnte Orgel der dasigen Marienkirche leidet an demselben Gebrechen, nur im ver-

*) Noch kräftiger Unterbass, im Register, welches nur in der grossen Jacobsorgel zu Danzig mir vorgekommen ist.

grösserten Mensstabe. Von ihren 64 klingenden Stimmen gehören achtzehn dem Pedale an, darunter Subbass und Prinzipal 16′, trotz des Untersatzes 32′ und drei oder höchstens vier achtfüssigen Stimmen, ist das Pedal gegen vier sechszehnfüssige und etwa 9 — 10 achtfüssige Stimmen der Manuale viel zu schwach. Aehnliche Dispositionen wird ziemlich jeder Orgelkenner gefunden haben. — Nicht allzu selten, wenn vielleicht auch minder häufig finden sich Orgelpedale, welche nur offne sechszehnfüssige Stimmen haben (in Dresden die Orgel der katholischen Kirche, in Berlin die Orgeln in der Dreifaltigkeitskirche und in der Garnisonkirche. Ein solches Pedale lässt sich zum pianissimo nicht gut benutzen.

Stimmen zu 32′ hält Schlimbach zwar einer Orgel nicht gerade für nothwendig; indessen mag ich dem nicht so geradehin beipflichten. Bei Orgeln, deren Manual keine sechszehnfüssige Stimme hat? unbedingt. Andernfalls aber soll doch darauf gesehen werden, dass das Pedal eine Oktave tiefer stehe als das Manual, dass mithin, so wie dieser durch sechszehnfüssige Stimmen, jener durch zweiunddreissigfüssige Gravität bekomme. Die Hintansetzung dieser Vorsicht hat den Uebelstand zur Folge, dass das Pedal, um zur jedesmaligen Harmonie den tiefsten Ton anzugeben, auch jedesmal die tiefste Note haben muss, während im Orchester dessen ungeachtet der Kontrabass den Noten nach auch wohl höher gesetzt ist und doch sein Fundament nicht aufgiebt. Aber auch hiervon abgesehen, kann es geschehen, dass die beiden untersten Stimmen in tiefern Lagen nicht deutlich hervortreten, indem trotz der weitern Mensur der Pedalstimmen eine die andre erdrückt. Hat das Manual nur eine einzige und zwar gedeckte sechszehnfüssige Stimme, das Pedal hingegen wenigstens eine dergleichen offne, so hat es allerdings mit dem geringen Uebelstande wohl kaum Etwas zu sagen; finden im Manuale sich aber mehrere sechszehnfüssige Labialstimmen, so erscheint dem Pedale ein Untersatz 32′ sehr wünschenswerth; und obgleich viele mittlere und grössere Orgeln ohne dergleichen sich finden, so kann ich doch nicht umhin, einen nicht unerheblichen Mangel darin zu sehen. Dagegen haben sehr grosse Werke neben dem Untersatz oder anstatt desselben wohl noch eine offne Labialstimme zu 32′, gewöhnlich Prinzipal oder Violone; das ist freilich noch besser, vorausgesetzt, dass solches Register auch durch das ganze Pedal geht und in den untersten Tonen nicht etwa gedeckt sei.

In neuerer Zeit hat man hie und da angefangen, Stimmen zu 32′ ins Manual zu setzen. Zwar ist mir eine solche Orgel noch nicht zu Gesicht gekommen, aber dennoch trage ich kein Bedenken,

nine solche Dispositioe für einen ergen Missgriß zu erklären, durch welchen das schlfüssige Tonmaass nicht an Würde gewinnt, sondern verdunkelt und ardrückl wird; und eelbst das Pedal vermag gegen ein solches Manual seine Würde nicht geltend zu machen. Erhöht wird jener Missgriß noch dadurch, wenn das Pedal keine zweiunddreissigfüssige Labialstimme hat (man sehe die in dem Seidel'schen Werke pag. 262 unter Nr. 20 angeführte Orgel von 34 klingenden Stimmen — auch findet sich derselbe Uebelstand in der Hallischen Marienkirche). Mancher meint vielleicht, dass jene Stimme doch nur gedeckt und schwach intonirt sei, auch wohl nur in den $2^1/_3$ oder 3 höheren Oktaven sich vorfinde, ausserdem auch nur bei vollem Werke, wozu denn im Pedale die Posaune 32′ komme, zu benutzen sei. Sei dem, wie ihm wolle, so weil ein zweiunddreissigfüssiger Manualersatz sich bemerklich macht, kann er nur hindernd wirken; verschwindet aber seine Wirkung, so ist er unnütz, und ich bin sehr geneigt, den Einfall, das Manual mit Stimmen von 32′ zu versehen, zu den Folgen der Effekthascherei zu zählen, die heut zu Tage zu so vielen Abwegen in der Kunst führt. Unter einer einzigen Bedingung will ich diese Behauptung zurück nehmen und an die Zulässigkeit, ja an die Nothwendigkeit zweiunddreissigfüssiger Manualstimmen glauben, nämlich dann, wenn mir eine nach richtigen Grundsätzen disponirte gut gearbeitete und wohl erhaltene Orgel nachgewiesen wird, deren sechszehnfüssige Manualstimmen für ihren Zweck nicht ausreichen; aber aber nicht.

Welches ist das kleinste gerade füssige Tonmass, welches in einer Orgel angewendet werden mag? In sehr vielen grossen, mittlern und kleinen Werken finden sich Register zu 1′ vor; selbst Pedale sind nicht frei davon. Die Geschmacklosigkeit früherer Zeiten hat sich darin gefallen, dergleichen Register mit Hintansetzung besserer und selbst auch da anzubringen, wo sie nicht einmal durch die gewöhnlichen Dispositionsregeln gerechtfertigt werden. So z. B. hat das dritte Manual der grössern Johannisorgel zu Danzig kein zweifüssiges Register, gleichwohl paradirt aber Schwiegel 1′. Dasselbe Register findet sich noch im zweiten Manuale derselben Orgel und zwar an der Stelle eines herausgenommenen Salzionals 4′ *); es findet sich ausserdem noch im Pedale. Versuchsweise habe ich dieses Register in den verschiedensten Zusammensetzungen benutzt,

*) Glaubhafter Erzählung zufolge ist dieser Dollhorchmuss der Einfall eines frühern Orgeoisten — — auch gut! — — ja, ja, auch unter den Leuten von Fach geht es sonderbare Ansichten über die Kunst. Der Sohn und Nachfolger jenes Mannes hatte an zwei Glockensternen der Orgel nicht genug und liess daher noch einen dritten anbringen!!

aber immer nur ein gellendes Geschrei vernehmen, um welches keine Orgel zu beneiden ist. Als kleinstes Tonmass für das Manual scheint mir daher das zweifüssige, für das Pedal das vierfüssige anwendbar, und nur da, wo entbehrlich für eine Disposition gesorgt ist, würde ich auch im Pedale ein zweifüssiges Register für den Vortrag solcher Orgelpiecen gestatten, in welchen die Oberstimme auf dem Pedale verschärft auszuführen ist. Das zweifüssige Register einer Orgel sollte eher immer nur Prinzipalmensur haben, und nur wenn alle nöthigen Rücksichten beachtet worden, mag auf Verlangen noch eine offne Flöte oder dergleichen hinzugefügt werden. Gemshorn, Quintatön oder ähnliche Stimmen zweifüssig zu disponiren, ist ein Einfall, den ich nicht voraussetzen kann.

Rohrwerke, gut ausgewählt und tüchtig gearbeitet, sind ein Schmuck der Orgel, und keine Orgel, welche nicht unter die bereits oben angedeuteten Ausnahmen gehört, soll deren entbehren. Die kräftig intonirten unter ihnen — Posaune, Trompete, dienen zugleich zur Verstärkung des Klanges, gleichwohl wiederhole ich den frühern Rath, Orgeln so zu disponiren, dass sie auch ohne dieselben die Kirche füllen. Denn nicht blos, dass Rohrwerke trotz der grössten Sorgfalt, dennoch bei raschem und häufigem Wechsel der Witterung sich fast unter den Händen des Stimmers verstimmen, so dürften auch zur Passionszeit, beim Todtenfeste und ähnlichen Gelegenheiten gerade die stärker tönenden Rohrwerke wenig angemessen sein. Das kleinste Tonmass für Rohrwerke ist 4', dieses aber nur auf Pedalen anwendbar, deren Bestimmung es ist, mitunter eine Mittel- oder Oberstimme auszuführen. Die zweckmässigsten und am häufigsten vorkommenden Rohrwerke sind bekanntlich Posaune, Fagott, (Dulcian, wiewohl Einige an diesen Namen die Bedingung einer stärkern Intonation knüpfen) Trompete, Oboe, Vox humana etc., in ältern Werken auch Bombard (Mittelding zwischen Posaune und Fagott), Regal (mecht ein Geschrei wie Schafe und Ferkel), Sordun, Zinke (der Trompete ähnlich), Krnkel, Theorbe etc. — Ueber die Vox angelica finden sich in den verschiedenen Lehrbüchern verschiedene Angaben. Mir ist sie erst einmal und zwar als sechszehnfüssige Manualstimme vorgekommen, wo sie vom kleinen c beginnt und dem Cello sehr ähnlich klingt (Orgel der Dreifaltigkeitskirche in Berlin). Die Erfindungen der neuern Zeit (Klarinette, Aeoline etc.) sind mir nur aus Mittheilungen bekannt, und scheinen wohl der Beachtung werth.

Zur richtigen Disposition der Rohrwerke scheinen mir folgende Winke nicht unwichtig: Jedes Rohrwerk muss eine Lebelstimme von demselben Tonmasse neben sich haben, welche ihr

gleichsam als Unterlage diene, den Ton fülle und zugleich weicher mache. Der häufigste Fehler hingegen ist die Disposition der Posaune 32′ ohne Untersatz oder Prinzipal 32′; aber auch auf dem Manuale mancher Orgeln findet sich der Fagott als die einzige sechszehnfüssige Stimme. Die Erfahrung lehrt, dass auch bei der sorgfältigsten Arbeit Rohrwerke solcher Disposition eine gewisse Rauhheit und — fast möchte ich hinzu setzen — Unsicherheit des Tons nicht beseitigen. — Ferner rathe ich, keinem Klaviere mehr als ein Rohrwerk eines und desselben Tonmaasses zu geben. Man findet hie und da neben der Trompete noch die Vox humana oder Oboe auf demselben Klaviere; die Pedale grösserer Orgeln haben neben der Posaune 16′ noch den Fagott 16′. Das erscheint mir aber als Verschwendung und Ueberladung. Abgesehen davon, dass die Wandelbarkeit der Rohrwerke deren Verträglichkeit unter solchen Umständen sehr fraglich macht, so wird das schwächere von dem stärkern übertönt, ohne dass doch, wie bei Labialstrommen, das eine zur Verstarkung des andern da ist. Soll aber das schwächere blos zum piano dienen, so wird es diesen Zweck auf einem andern Klaviere eben so gut erfüllen. Dem Pedale aber ein sanftes 8′, 16′ oder zweiunddreissigfüssiges Rohrwerk zu geben, erscheint darum unnütz, weil gerade die tiefern Töne (und das Pedal ist ja wegen der Tiefe da) desselben so vollkommen diesem Zweck nie entsprechen werden, und namentlich der Fagott — wie auch das gleichnamige Orchesterinstrument — gerade in der mittlern Region den schönsten Ton entfaltet. Eben daher ist der sechszehnfüssige Fagott recht eigentlich eine Manualstimme, die darum aber auch keiner grössern Orgel fehlen sollte. Es scheint aber, dass man hie und da die Zulässigkeit sechszehnfüssiger Rohrwerke für das Manual bestreite: auffallend ist es mir, in den von Seidler mitgetheilten Dispositionen schlesischer Orgeln nur eine einzige dergleichen zu finden. Gleichwohl ist der sechszehnfüssige Fagott nicht nur für die achtfüssige Trompete ein herrliches Fundament, (gleichsam wie Bordun 16′ zum Prinzipal 8′) sondern auch ohne dieselbe, besonders in der Tenorgegend — aus beiden Gründen ist daher auch das sechazehnfüssige Tonmaass dem achtfüssigen vorzuziehen — von einem eigenthümlichen Reiz, den man nicht gern missen mag. Nur erst, wenn für den Fagott gesorgt ist, mag, wofern es die Grösse der Orgel gestattet, und der Zweck es fordert, noch eine Trompete 16′ — oder ein zweiter jedoch starker intonirter Fagott, versteht sich auf einem andern und zwar stärkern Manuale — disponirt werden. Eine sechszehnfüssige Trompete kann ihrer Natur nach fast nur bei starker Registrirung gebraucht werden; ist daher kein Fagott daneben, so arrangelt die Orgel

jenes Reizes; und darum kann ich es nicht billigen, dass die Orgel der evangelischen Kirche zu Hirschberg nur eine sechszehnfüssige Trompete hat, (wahrend — wie gesagt — die übrigen schlesischen Orgeln gar kein sechszehnfüssiges Rohrwerk in den Manualen haben.) Noch ärger ist es, wie ich Beispiele weiss, Orgeln von etwa 30 Stimmen eine sechszehnfüssige Manualstimme zu geben — Dass das etwa einzige sechszehnfüssige Manualrohrwerk ins Hauptmanual komme, ist wohl natürlich; grosse Orgeln sollen eins dergleichen in jedem der beiden grossten Manuale haben. So sind in der italiänischen Marienorgel die Manualsehnarrwerke sehr zweckmässig also vertheilt: Hauptwerk: Trompete 16′ und 8′, zweites Manual: Fagott 16′, Vox humana 8′, Oberwork: Hautbois 8′.

Posaune 32′ findet sich wohl in den Pedalen der allermeisten grossen Orgeln; ob auch überall zweckmässig? Das Pedal soll, wie bekannt, nicht blos eine Oktave tiefer stehen als das Manual; sondern es soll auch keine Lücke in den verschiedenen Tonmassen sein. Diese Regel gilt nicht blos in Bezug auf die Gesammtwirkung, sondern für die einzelnen Stimmgattungen, also auch für die durch ihren Klang von den Labialstimmen so sehr verschiedenen und hervortönenden Rohrwerke. Schwerlich wird es einem Disponenten einfallen, dem Pedale einen zweiunddreissigfüssigen Subbass zu geben, wenn ihr Manuale gar keine sechszehnfüssige Stimme oder höchstens eine dergleichen gedeckte vorhanden ist. Dies auf die Rohrwerke angewendet, muss Posaune 32′ jedenfalls ein Missgriff erscheinen, wenn das Manual kein sechszehnfüssiges Rohrwerk hat, ein Missgriff, der auch selbst dann nicht entschuldigt werden kann, wenn ihn ein ausgezeichneter Orgelspieler unsrer Tage begeht. Für einen einzelnen sechszehnfüssigen Manualfagott bedarf er aber auch noch keiner zweiunddreissigfüssigen Posaune, es genügt vollkommen eine Labialstimme dieses Tonmasses; diese darf aber dann auch nicht fehlen. Hat das Manual zwei sechszehnfüssige Rohrwerke, so ist eine Posaune schon eher zu billigen, und bei sehr grossen Werken sogar wünschenswerth, wenn unter jenen Rohrwerken sich Trompete vorfindet; nur ist immer nicht die frühere Bemerkung zu vergessen, dass der Posaune immer noch eine zweiunddreissigfüssige Labialstimme beigegeben werden müsse.

Pedalkoppeln sind und bleiben Surrogate, mithin nur da zu entschuldigen, wo nun einmal das Pedal für sich allein zu schwach ist und eine Vergrösserung desselben *pium desiderium* bleibt. Zum gewöhnlichen Choralspiele mögen sie ausreichen und daher am ehesten noch bei solchen Orgeln angebracht werden, welche fast nur jenem

Zwecke bestimmt sind (in Landkirchen, Schulen etc.) Hingegen macht es bei andern Orgelstücken eine ziemlich schlechte Wirkung, bei obligater Benützung des Pedals während des vollen Werks sämmtliche Schreier des Manuals vernehmen zu müssen. Wenigstens bei Neubauten sollte daher auf eine Pedalkoppel nur im alleräussersten Nothfalle gerechnet werden. Wenn nun einmal zu einer vollständigen Besetzung des Pedals die Mittel nicht ausreichen, so giebt es noch einen vor mehreren Jahren — ich weis nicht mehr w o? und v o n w e m? — angezeigten Ausweg, indem man die Pedalregister noch um eine volle Oktave über die Tastatur hinausführt und jede Taste zur beliebigen Kopplung mit ihrer nächst höhern Oktave einrichtet, so dass also ein sechszehnfüssiges Register zugleich seehszehn- und achtfüssig erklingt.

Zur praktischen Anwendung und zugleich behufs der dadurch am besten zu erreichenden Vervollständigung der obigen Erörterungen wird es nicht überflüssig sein, eine veröffentlichte Disposition näher zu betrachten. Ich wähle dazu die von Seidler mitgetheilte Disposition der Orgel in der Paulskirche zu Frankfurt a. M *). Dieses Werk hat auf 3 Manualen und 2 Pedalen 74 klingende Stimmen. Muthmasslich wird es dabei an Kraft und Fülle nicht fehlen; andererseits ist auch für feine (Gamben, Salzional etc.) gesorgt. Demnach kann ich mich der Vermuthung nicht erwehren, dass beiden Zwecken mit wenigen Mitteln vollkommen hätte genügt werden können, und dass jenes Werk gleichzeitig an Ueberladung und Mangel laborire. Die einzelnen Manuale stehen gegen einander in keinem richtigen Verhältniss; nicht minder lässt auch jedes einzelne für sich noch Manches wünschen. Das Hauptwerk zählt unter 23 Stimmen, fünf achtfüssige; diesen sind beigegeben drei offene sechszehnfüssige Labialstimmen, eine sechszehnfüssige Tuba und ein zweiunddreissigfüssiger Untersatz. Passt eine solche Disposition für das Manual oder für das Pedal? Und in der That, es giebt grössere Orgeln genug, deren Pedal so reichlich nicht ausgestattet ist. Ueber den Manualuntersatz habe ich mich schon oben ausgesprochen; dass unter den sechszehnfüssigen Stimmen keine g e d e c h t ist, kann hier allenfalls entschuldigt werden, da für den ebenfalls schon oben angeführten Zweck die beiden andern Manuale vielleicht — aber auch nur v i e l l e i c h t, denn die anderweitige Einrichtung des dritten Manuals setzt diesen Umstand nicht ausser Zweifel — ausreichen; dass aber Viola di Gamba 16′ sich

*) Vergleiche die am Schlusse dieses Aufsatzes mitgetheilte Disposition dieser Orgel

vorfindet, kann ich nicht billigen. Diese Stimme muss, wenn sie ihren — ich möchte sagen — ätherischen Ton angeben soll, aus reinem Zinn gearbeitet sein; sie erfordert viel Material und äusserst sorgfältige Arbeit, ist also sehr theuer. Bei der langsamen Ansprache eignet sie sich gar nicht einmal zum Fundamente der achtfüssigen Stimmen, und ihr eigenthümlicher Reiz dürfte bei sechszehnfüssigem Tonmasse auch nicht besonders hervor treten. Nun ist freilich auch noch eine achtfüssige Viola di Gamba vorhanden; wozu aber überhaupt eine dergleichen zu 16′? Wenn nicht überhaupt schon ausser dem Untersatz auch noch ein sechszehnfüssiges Register ganz zu missen war (und das scheint mir das Beste), so reichte wenigstens ein Barem oder Rohrflöte vollkommen aus. — Der achtfüssigen Stimmen sind jedenfalls auch dann noch zu wenig, wenn die namentlich angeführten Stimmen zu 16′ und 32′ weggelassen werden. Ein sechszehnfüssiges Manualprinzipal reicht für 3 — 4 achtfüssige Stimmen vollkommen aus und eine offne sechszehnfüssige Flöte für zwei bis drei; und Rohrflöte, Nachthorn oder auch nur ein einfaches Gedakt 8′ würden dennoch nicht überflüssig sein.

Die beiden andern Manuale leiden an dem entgegengesetzten Fehler, da nämlich jedes derselben zu vielen achtfüssigen Stimmen nur eine einzige 16′ hat; und während das Hauptwerk mit einer sechszehnfüssigen Tuba prangt, die also doch kräftig intonirt sein wird, fehlt den andern Manualen ein sanftes Rohrwerk desselben Tonmasses. Dagegen finden sich auf dem zweiten Manuale zwei Rohrwerke 8′, eben so viele auf dem dritten vor *). Da das zweite Manual doch enger mensurirt sein wird, als das Hauptwerk, letzteres aber schon eine Trompete 8′ hat, so fragt es sich, was eigentlich die dort disponirende Posaune 8′ soll? Passender wäre jedenfalls Fagott 16′, und ausserdem könnte von den achtfüssigen Labialstimmen immer noch eine gemisst werden. — Vom dritten Manuale gilt Aehnliches, wenn es nicht noch besser war, sich, bei der sechszehnfüssigen Quintelön, auf 4 — 5 achtfüssige Stimmen (incl. ein Rohrwerk) zu beschränken. Ferner finden sich auf demselben Manuale vier Stimmen zu 4′, darunter Gedackt; auch dieses dürfte neben Flûte d'amour und Dolcissimo wohl überflüssig erscheinen; dagegen mangelt Oktave 4′ und 2′. Zwar wird vermuthlich dieses ganze Manual die engate Mensur haben; dies versteht sich von selbst, ausserdem spricht auch die Auswahl der meisten dort disponirten Stimmen dafür; dennoch dürfen jene Stim-

*) Soll unter der dort aufgeführten Harmonika ebenfalls ein Rohrwerk verstanden werden, so hat dieses Manuel sogar drei Rohrwerke zu 8′.

men nicht fehlen, da nach altem und richtigem Herkommen die Prinzipalmensur auch auf das Tonmaass 4′ und 2′ ausgedehnt wird. Dass in einer so grossen Orgel ausser der Oktave noch andre Stimmen zu 2′ anzutreffen sind, mag nicht geradehin zu tadeln sein; dass aber die Wahl auf Waldflöte gefallen ist — nun freilich lässt über den Geschmack sich nicht streiten, und so will ich mich über ihr Dasein im Hauptwerke nicht weiter wundern; was sie aber im Pedale soll, das bleibt nur allerdings ein Räthsel, eben so wie der Zweck der einfüssigen Register, deren sich im Hauptmanual eine Oktave, im Hauptpedale sogar ein Rohrwerk vorfindet *). —

Der schärfenden Stimmen habe ich in vorstehenden Zeilen absichtlich nicht erwähnt, nachdem ich über diesen Gegenstand schon früher in einem besondern Aufsatze — Leipziger allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1845 — mich ausgesprochen. Indessen kann ich hier nicht ganz darüber schweigen, da die in Rede stehende Disposition auch den eifrigsten Lobredner der Mixturen schwerlich ganz zufrieden stellen dürfte. Das Hauptwerk enthält 7 Nebenstimmen, darunter 3 gemischte. Diese Zahl wird zwar nicht zu gross erscheinen, aber die Beschaffenheit? — Unter den einfachen Nebenstimmen finden sich unter andern Gemshornterz $3^1/_5'$ und Terzdiskant (also Prinzipalmensur) $1^3/_5'$. Dazu kommen nun die mit Terzen versehenen gemischten Stimmen: Kornet fünffach aus $10^2/_3'$, (der von weiter Mensur sein muss und ebenfalls eine Terz hat) und Scharf vierfach; also auf einem einzigen Manuale vier Terzenregister! — Da der Kornet nicht durch das ganze Manual geht, und von dem Terzdiskant die beiden untern Oktaven ebenfalls Nichts haben, so sind allerdings nur zwei durchlaufende Terzregister vorhanden, darunter das eine gedeckt; aber in den Diskantoktaven dürften 4 Terzen doch zu viel sein. Aehnlich sieht es mit den Quintstimmen aus. Der fünffache Kornet enthält deren mindestens eine $10^2/_3'$ (wahrscheinlich auch noch $5^1/_3'$), Mixtur fünffach und Scharf vierfach, jede wahrscheinlich auch zwei; ausserdem sind noch 2 Quintregister $5^1/_4$ und $2^2/_3'$ vorhanden, also in Summa ungefähr 7 — 8 Quintstimmen und zwar mindestens von Prinzipalmensur. Das zweite Manual hat von schär-

*) Zwar mag dabei ein Druck- oder Schreibfehler vorgefallen und der Cornettton zweifüssig sein, aber gehessert wird die Sache auch nicht, denn ein zweifüssiges Rohrwerk ist und bleibt zweckles. Oder soll mit dem Cornettone eine gemischte Stimme gemeint sein und mit der Angabe „ein Fuss" dahin verstanden werden, dass sie aus $1\frac{1}{3}$ — 1 und $\frac{1}{3}'$ zusammen gesetzt sei? Anders wäre sie denn allerdings, besser aber sicherlich nicht

fenden Stimmen nur 2 gedeckte Quinten, daneben aber gleich Mixtur fünffach; das dritte Manuel hat sogar nur lauter geradfüssige Stimmen mit Ausnahme eines Nasat $2^2/_3$'. Bei näherm Anblicke dieser Disposition wird man fast unwillkührlich auf die Vermuthung geführt, dass ihr Verfasser der Art des Orgelspiels nicht die volle Aufmerksamkeit geschenkt habe, wo nicht blos p r a e n o, sondern auch m e z z o f o r t e jede Hand auf einem besondern Manuale spielt. Selbst beim einfachen Choralspiele lässt es sich nur unvollkommen durchsetzen, die Melodie auf e i n e m besondern Manuale vorzutragen; es fehlt dazu noch ein 16füss. Manuelfagott. Oder soll man die Tuba 16' dazu nehmen? Einer solchen Kraft ist aber das 16füss. Tonmaass der andern Manuale nicht gewachsen. Ganz anders würde die Wirkung eines 16füss. F a g o t t s im Verein mit v o x h u m a n a oder O b o e 8' und sämmtlichen geradfüssigen Stimmen von 16' bis 4' des resp. Manuels, und dazu als Begleitung des Hauptwerk mit einer oder zwei 16füssigen, eben so vielen 4füssigen und sämmtlichen 8füssigen Labialstimmen, sein. Freilich kann man sich helfen, indem man nöthigenfalls ein 8füssiges Rohrwerk um eine Oktave tiefer benutzt; aber auf dergleichen Aushilfen müsste man bei einer so grossen Orgel nicht angewiesen sein. Ferner: ein fünfstimmiges Choralspiel, wo man die oberste und mittelste Stimme auf e i n e m, die höchste und tiefste Mittelstimme auf einem andern Manuale (den Bass auf dem Pedale) spielt, und wobei beide Manuale gleich stark, aber mit möglichst verschiedener Klangfarbe registrirt werden, ist am vollständigsten fast nur zwischen dem 2. und 3. Manuale ausführbar, weniger auf dem ersten, weil das Missverhältniss des 16füssigen Tonmasses auf den verschiedenen Manualen zu gross ist; oder man könnte nur wenige Stimmen benutzen — die Rohrwerke mit wenigen Ausnahmen fast gar nicht — und bis zum eigentlichen p o c o f o r t e dürfte man sich nicht versteigen. Selbst das Orgeltrio wird nicht in jeder Art ausführbar sein. Setzen wir z. B. folgenden Fall: es soll ein solches Trio über einen bestimmten Choral ausgeführt werden und diesem als Vorspiel in der Art dienen, dass er selbst darin ganz oder zum Theil — vielleicht gewohnter Weise die erste Zeile — den Zuhörern vorgeführt werde, jedoch immer mit Beibehaltung der Form des Trio's. In diesem Falle wird es wünschenswerth sein, ein drittes Manuel zu reserviren, auf welchem mit Hilfe eines Rohrwerks die etwaigen Choralzeilen vorgetragen werden. In dem gar nicht seltenen Falle nun, dass dazu ein 16füssiges Rohrwerk am passendsten erscheint, setzt diese Orgel den Spieler in Verlegenheit, die Tuba ist zu stark, ein andres 16füssiges Rohrwerk ist aber nicht vorhanden. Man wird vielleicht einwenden,

dass solche Ausführung eines Trio's nur auf sehr wenigen Orgeln thunlich sei. Ganz richtig, aber in diese Kategorie sollte eine so grosse Orgel doch nicht gehören, sonst bliebe sie bei allem Reichthum immer noch arm.

Das Hauptpedal dieser Orgel hat zwei offne Lohlolstimmen 32′, drei ditto 16′, also wohl ein ganz tüchtiges Fundament. Dennoch dürfte hier vielleicht der seltne Fall eintreten, dass bei der Ueberzahl der 16füssigen Manualstimmen und namentlich der Tuba wohl noch Posaune 32′ vermisst wird. Die Zahl von zwei 8füssigen obgleich offnen Lohlolstimmen im Pedal ist gewiss zu klein, und eine offne Flöte und Quintetön oder Selizet würden nicht überflüssig sein. Die Terz $b^2/_5$′ scheint nur bedenklich. Ueber Cornettino 1′ ist schon geredet worden. Am richtigsten in der ganzen Orgel ist vielleicht — die bereits gerügte Waldflöte abgerechnet — das zweite Pedal disponirt.

Tadeln ist leichter als besser machen; drum möge dieser Aufsatz mit der Andeutung einer Disposition schliessen, welche in ihrer weitern Ausführung, die dem Gutdünken des sachkundigen Lesers überlassen bleibt, mit nicht mehr, sondern vielleicht wenigern Mitteln ihrem Zwecke vollkommen entsprechen dürfte. Ich schlage dazu vor, nur ein Pedal zu disponiren (siehe oben), dagegen konnte bei der grossen Stimmenzahl vielleicht ein 4. Manual willkommen erscheinen; dieses dürfte nur sehr wenige Stimmen enthalten. Die in der nachstehenden Aufzählung parenthesirten Stimmen wären allenfalls zu missen.

I. Manual.		*II. Manual*		*III. Manual*		*IV. Manual*	
Prinzipal	16′	Prinzipal	8′	Geigenprinzip	8′	würde nur folgende Stimmen enthalten:	
Oktave	8′	Oktave	4′	Prinzipal	4′	Flöte	8′
——	4′	——	2′	Oktave	2′	Viol d. G.	8′
——	2′	Rohrflöte	16′	Bordun	16′	Geigenprinzip	4′
Quintetön	16′	Gemshorn	8′	Portunal	8′	Spitzflöte	4′
——	8′	Flöte	8′	Fugara	8′	(Violin	2′)
(Barem	16′)	Gedeckt	8′	Flauto	8′	(Harmonica	8′)
Rohrflöte	8′	Flöte	4′	Rohrflöte	4′	(Rohrwerk.)	
Nachthorn	8′	Fagott	16′	Oboe	8′		
Hohlflöte	8′	Vox humana	8′				
Selizet	8′						
Flöte	4′						
Gemshorn	4′						
Trompete	16′						
——	6′						

Das Pedal wäre auf drei Windladen also zu disponiren:

I. Windlade.		*II. Windlade.*		*III. Windlade.*	
Prinzipal	32′	Prinzipal	16′	Posaune	32′
oder		Oktave	8′	— —	16′
Contrabass	32′ (offen)	Subbass	32′	Trompete	8′
Violone	16′ (offen)	— —	16′	— —	4′
Unterbass	16′	Flöte	8′ (offen)		
Quintatön	16′	Violone	8′ (offen)		
		Unterbass	8′		
		Octave	4′		

Dass diese Andeutung und namentlich auch die Stimmenwahl nur ein ungefähres Maas abgeben soll, bedarf kaum der Bemerkung. Dennoch dürfte die Besprechung einiger Einzelnheiten nicht überflüssig sein. Viola d. G. ist dem vierten Manual gegeben worden. Da sie eine der feinsten, zartesten und am delikatesten zu behandelnden Stimmen ist, so will es mir nicht recht zusagen, sie — wie häufig der Fall — im Hauptmanuale zu finden. Ihre volle Wirkung tritt hervor, wenn sie ganz allein oder nach Umständen in Verbindung mit einem andern 8füssigen sanften Register benutzt wird; daher, und weil der weitern Mensur und der grösseren Stimmenzahl halber das Hauptmanual nur selten zum mezzo voce angewendet wird, halte ich es für besser, die Viola d. G. einem andern Manuale zuzuweisen, wenn auch nicht gerade immer dem kleinsten, wogegen die Räumlichkeit oft sprechen dürfte, (denn die Pfeifen brauchen Höhe).

Ueber den Grund mehrerer Windladen für das Pedal ist schon oben geredet worden. Für die obige Stimmvertheilung spricht Folgendes: Die Stimmen der zweiten Windlade reichen für das *mezzo forte* aus. Nun scheint es zwar, als ob man eins dem *mezzo forte* nicht rasch in's *pianissimo* übergehen könne; aber es scheint auch nur so; denn das *mezzo forte* lässt sich auch auf andre Art erreichen. Man registrire etwa so: Prinzipal 32′, Violone 16′, Quintatön 16′, Subbass 16′, Violone 8′, Flöte 8′. Will man nun das Hauptmanual mit den 8füssigen Stimmen der vierten vertauschen, denen sich sofort das Pedal accommodiren soll, so darf man nur Violone 8′ und das Ventil der ersten Windlade abstossen. Mancher würde daher den Violone 8′ und Octave 4′ noch auf die erste Windlade gesetzt haben; und in der That sind dabei verschiedene Auswege denkbar, ohne dass einer gerade den unbedingten Vorzug verdienen sollte; und selbst die Idee, die Rohrwerke auf alle drei — besser vielleicht noch auf zwei — Windladen zu vertheilen, ist

durchaus nicht zu missbilligen, sondern kann sowohl in rein artistischer Hinsicht als auch selbst der leichteren Orgelstimmung wegen sehr wohl zulässig sein.

Disposition der Orgel der Paulskirche in Frankfurt a. M.

I. Manual	
Prinzipal	16′
Viola di G.	16′
Tuba major 16′ (offen)	
Tuba (aufschlag.)	16′
Untersatz	32′
Oktave	8′
Viola d. G.	8′
Gemshorn	8′
Jubal (doppelchig)	8′
Trompete	8′
Oclave	4′
Hohlpfeife	4′
Fugara	4′
Oktave (doppelt)	2′
Waldflöte	2′
Oktave	1′
Kornet 5fach	$10^2/_3$′
Mixtur dilta	2′
Scharf 4fach	4′
Qmnt	$5^1/_3$′
Gemshornterz	$3^1/_5$′
Quinte	$2^2/_3$′
Terzdishant	$1^3/_5$′

II. Manual.	
Prinzipal	8′
Bardun	16′
Salzional	7′
Dulce	8′
Quintatön	8′
Gedackt	8′
Posanne (aufschl.)	8′
Vox hum. (einschl.)	8′
Oklave	4′
——	2′
Flöte	4′
Rohrflöte	4′
Qmntflöte	$5^1/_3$
Gemshornquint	$2^2/_3$
Mixtur 5fach	2′

I. Pedal.	
Prinzipal	16′
Subbass (offen)	32′
Contrabass (offen)	32′
Oktave	16′
Violone	16′
Posaune	16′
Oktave	8′
Cella	8′
Trompete	8′
Clarino	4′
Oclave	4′
Cornettino	4′
Quinte	$18^2/_3$′
Terz	$6^2/_5$′
Qmnte	$5^1/_3$′

III. Manual.	
Prinzipal	8′
Harmonika	8′
Bifara	8′
Gedackt (doppelchig)	8′
Hohlflote	8′
Physharmonika	8′
Hautbois	8′
Quintatoo	16′
Spitzflöte	4′
Flöte d'amour	4′
Gedackt	4′
Dolcissime	4′
Flautino	2′
Nasard	$2^1/_3$′

II Pedal.	
Subbass	16′
Violon d'amour	16′
Fagott 16′ (einschl.)	
Prinzipal	8′
Flote	5′
——	4′
Waldflöte	2′

Nachschrift. Zwischen der Beendigung dieses Aufsatzes und seinem Abdrucke ist einige Zeit vergangen. Während derselben habe ich Halle, Leipzig und Dresden besucht, und dort auch verschiedenen Orgeln meine Aufmerksamkeit nicht entzogen. Doch haben unvorhergesehene plötzliche Hindernisse mir nicht bei allen Orgeln die zu einer genauen Prüfung nöthige Musse gestattet; so z. B. ist es mir nicht vergönnt gewesen, die Orgel in der Marienkirche zu Halle zu besuchen. Doch ist mir gesagt worden, dass dieselbe durch eine Reparatur zwar um einige Register verringert sei, aber dadurch eben nicht gewonnen habe.

Ludwig Granzin,

erster Organist an St. Johann in Danzig.

Wettgesang in Mainz

und

Sängerfest in Cöln

im Juni 1846.

Die beiden blühenden Rheinstädte, Mainz und Cöln, Schwestern durch Alter und Ursprung, durch den herrlichen Strom wie durch Dampfkraft einander nahe gerückt und in vielfache Verbindung und Berührung gebracht, haben in den wunderschönen Tagen dieses Monates kurz nach einander, Mainz am 8., Cöln am 14. und 15. Juni, Gesangfeste veranstaltet, die bedeutend genug waren, um einer Besprechung in diesen Blättern würdig zu erscheinen; um so mehr, da sie auch von dem musikalischen Leben am Rheinstrome und dessen Flussgebiet einige nicht uninteressante Züge gewähren. Obwohl beide Feste manche Analogien und Vergleichungspunkte darbieten, so waren sie doch ihrer Natur und ihrem Umfange nach so verschieden, dass wir eine getrennte Darstellung derselben für nothwendig halten. Also zuerst von dem Wettgesange. Muss uns derselbe nicht unwillkührlich an jene berühmten olympischen Spiele erinnern? Unser Olympia war die Fruchthalle in Mainz, ein gar stattliches und geräumiges Gebäude, das, an sich selbst schon von höchst akustischer Construktion, durch Fahnen und andere Verzierungen in ein prachtvolles Musikfestlokal umgewandelt war. Der 8. Juni, unser Hekatombaion, versammelte die an dem musikalischen Wettkampfe theilnehmenden Sänger. Man hatte, um die Ausführung des Festes, das für die hiesige Gegend (— und, so viel uns bekannt, auch für den grössten Theil unseres Vaterlandes) etwas ganz Neues war, nicht durch allzugrosse Ausdehnung zu erschweren, die Einladung auf die Gesangvereine Rheinhessens, die in einem Umkreise von 4 bis 5 Stunden liegen und mindestens 24 Mitglieder zäh-

len, beschränkt. Gleichwohl waren zwölf Vereine mit durchschnittlich mehr als 40 Mitgliedern erschienen, wurden an den Thoren der Stadt festlich empfangen und unter Militärmusik nach dem Sammelplatze, dem Theatergebäude, geleitet, wo jeder Kämpfer als Abzeichen eine recht schön gearbeitete Medaille von silberähnlichem Metall (Stubenrauch in Darmstadt lieferte, dem Vernehmen nach, diese zweckmässigen Erinnerungszeichen zu einem verhältnissmässig sehr billigen Preis) erhielt. Nach der im Theatersaale stattgefundenen Vorprobe zog die Sängerschaar, eine recht ansehnliche Cohorte von über 600 Theilnehmern, nach dem Kampfplatze, wo sie sich auf einer mit Sitzen wohlversehenen, stufenmässig emporsteigenden Bühne niederliess. Die beiden Abtheilungen des Festes wurden mit allgemeinen Gesängen, an denen auch viele Mainzer, die von dem Wett-Kampfe ausgeschlossen waren, sich betheiligten, begonnen und geschlossen, und Herr Kapellmeister Esser, Direktor der Mainzer Liedertafel, und Oberleiter des musikalischen Theiles der Feier, ärntete mit seinen wohl disciplinirten, mit Präcision und Energie wirkenden Schaaren den glänzendsten Beifall. Dazwischen traten nun die einzelnen Vereine, in der Reihenfolge, welche ihnen das Loos zugewiesen hatte, auf eine mit einem Pianoforte versehene Estrade vor, und sangen die von ihnen ausgewählten Lieder, jeder ein ernstes und ein heiteres, eine für das zahlreich versammelte Auditorium um so erfreulichere Unterhaltung, da — nach den praktischklugen Anordnungen des Comités — keine Wiederholung statt fand; ein gewiss von dem Herzen eingegebener Beifallssturm lohnte alle einzelnen Vorträge. Unter denselben sprachen besonders an: Berner's „Studentengruss," Blum's „Notturno," C. Kreutzer's „Schafers Sonntagslied," F. Lachner's „Gute Nacht," Mendelssohn's „Turkisches Schenkenlied," Reichardt's „des Deutschen Vaterland" und C. Zöllner's bekannter „Speisezettel." Sonst waren noch Quartetten von einigen der genannten Meister, und von Fr. Abt, Evans, B. Klein, C. Manguld, Marschner, Mo-

zart, Schnebel, Schuster, Spamer, Speier, C. M. v. Weber und A. Zöllner ausgewählt. — Als Hellenodikai, Preisrichter, saesen die Herrn Kapellmeister Carl Guhr von Frankfurt, Vincenz Lachner von Mannheim und Wilhelm Mangold von Darmstadt, da, in Mitten des herrlichen Flors unsers Mainzer Damen-Gesangvereins, und sprachen die Kampfpreise, — nicht, wie weilend zu Olympia, Oelzweigkränze, sondern — vier Medaillen, zwei goldene und zwei silberne, von verschiedenem Werthe, den siegreichen Vereinen zu, und zwar den erstan Preis dem Vereine von Castel, den zweiten dem von Oppenheim, den dritten dem von Niederolm, den vierten dem von Ebersheim. Diesem ihrem Erkenntnisse fügten sie das ehrende Urtheil bei: „Uebrigens muss noch erkannt werdan, dass auch die nicht gekrönten Vereine nach dem Verhältnisse ihrer Kräfte alles Mögliche geleistet haben.“ Welches Hochgefühl mag wohl die Vorsteher der ausgezeichneten Vereine erfüllt haben, als sie, von den Festordnern geleitet, mit ihren Fahnen vor die Schranken des Sängergerüstes traten und hier aus schönen Händen die mit einem Lorbeerkranze umwundene Preismedaille, und zugleich aus schönem Munde (der Damen-Gesangverein scheint hierin eine sehr glückliche Wahl unter seinen Mitgliedern getroffen zu haben) die herzlichsten Glückwünsche empfingen, unter dem donnernden Jubel aller Anwesenden.

Als Vereinigungspunkt für sämmtliche Theilnehmer hatte man in dem grossen Saale zum Frankfurter Hof ein Sängermahl veranstaltet, das in Bezug auf Gemüthlichkeit und Heiterkeit Nichts zu wünschen übrig liess. Unter den vielen Toasten, welche aus den entzückten Herzen hervorsprudelten, fand derjenige, womit Herr Hofkapellmeister Mangold das den Herrn Preisrichtern ausgebrachte Hoch erwiederte, den feurigsten Anklang. Es ist derselbe so herrlich gedacht und ausgedrückt, auch enthält er so bündig das Nützliche und Erfolgreiche solcher Festveranstaltungen, dass es gewiss dem geneigten Leser angenehm sein wird, denselben ausführlich zu lesen. Er lautete so:

„In Uebereinstimmung mit meinen Herrn Collegen erlaube „ich mir das Wort zu ergreifen, um für das den Preisrichtern „geschenkte Vertrauen, für die ihnen zu Theil gewordene Ehre „zu danken und ihre Freude auszudrücken, über den schönen „Erfolg eines Festes, welches sich den mehrfach in der kunst- „sinnigen Stadt Mainz veranstalteten würdig zur Seite stellt. —

„In einer Zeit, deren vorwaltendes Streben auf die Beför- „derung materieller Wohlfahrt gerichtet, ist es ein erfreuliches „Zeichen, im nothwendigen Gegensatz, auch auf dem Felde „des Gemüthslebens eine lebendige Bewegung allenthalben zu „erblicken. Der Gesang, diese dem Menschen verliehene Him- „melsgabe, diese das Herz reinigende, moralisch erziehende „Kraft, bezeugt durch seine immer grössere Verbreitung, wie „er der voranschreitenden Bildung und Gesittung zum Bedürf- „niss geworden; wie die in der innersten Brust des Menschen „liegenden Triebe und Gefühle für alles Schöne und Gute eines „Dollmetschers bedürfen; wie diese Triebe und Gefühle, in „Tongebilden verkörpert, durch gegenseitigen Austausch den „Menschen dem Menschen näher bringen, das Herz des einen „dem Herzen des andern erschliessen; wie durch ihn jede Em- „pfindung, sei sie freudiger oder schmerzlicher Art, Erhebung, „der Geist Erquickung und Wärme, alles Denken und Wollen „eine veredelte Richtung gewinnt. — Der Gesang erfreut das „Menschen Herz. — Was vom Herzen kommt, dringt auch „wieder zum Herzen. — Der Inhalt dieser Worte ist heute „von den rheinbess. Gesang-Vereinen auf das schönste, auf „das überraschendste bethätigt worden, und von ihnen durch- „drungen, erlaube ich mir, den Wunsch für ihr ferneres Ge- „deihen, für ihre stete Vervollkommnung, auszusprechen. Mögen „die verehrten Herrn Vorsteher dieser Vereine, bei ihrer über- „nommenen und bethätigten Mühe und Sorgfalt, die Aufgabe „des für ihre Vereine passenden Gesanges klar ins Auge fas- „send und alle entgegentretende Hindernisse glücklich beseitigend, „in ihrem rühmlichen Eifer fortfahren; mögen die sämmtlichen „Mitglieder dieser Vereine in Eintracht auf dem so glücklich „betretenen Wege fortwandeln und von den geöffneten Pforten „bis zum Innersten des Tempels der Gesittung und Veredlung „gelangen, von dessen Aller Allen Ein Preis, der schönste und „beglückendste Lohn, zu Theil wird, der Preis der Selbstbe- „friedigung durch veredelte Lebensthätigkeit, das Bewusstsein, „dem Werke voranschreitender Bildung und Gesittung nicht

„ferne geblieben zu sein. Auf das Wohl, auf das segensreiche „Wirken aller Gesangfreunde, aller Gesang-Vereine, insbesonders der rheinhessischen. Die rheinhessischen Ges. Vereine „leben hoch!“

Die Festgenossen versammelten sich vor dem Abschiede, auf dem Plateau unserer paradiesischen Anlage, mit Bekannten und Freunden, und verbrachten hier noch einige recht vergnügte Stunden bei einer Tasse Kaffee oder einem Gläschen Wein, in heiteren Gesprächen und im Anhören der trefflichen K. Pr. Militärmusik, die alle Theile des Festes verherrlichen half — Dank den humanen Militärbehörden, Dank auch der Freundlichkeit der Herrn Kapellmeister! —

Werfen wir noch einen Blick auf das Fest zurück, so müssen wir erstaunen, dass sich in einem so kleinen Rayon so bedeutende Gesangeskräfte finden, und zwar nicht allein der Zahl, sondern auch den Leistungen nach: das Erkenntniss der Herrn Preisrichter war, wie dies von dem bekannten Charakter der drei Männer nicht anders sich erwarten liess, ein wohl begründetes, und alle Vereine dürfen sich schon etwas darauf einbilden. — Möge diese Sängervereinigung, wie es in der Absicht der Veranstalter lag, und wie sie wirklich bereits gethan hat, dem musikalischen Leben in diesen schönen, von der Natur reichgesegneten Gegenden einen neuen, mächtigen Aufschwung geben, und damit die herrlichste Aufgabe des Gesanges, zur Erheiterung, Erhebung, Veredelung und Bildung beizutragen, erfüllen oder wenigstens wesentlich fördern! —

Die zweite musikalische Feier, welche wir uns zum Vorwurfe unserer gegenwärtigen Besprechung gesetzt haben, das „erste grosse Sängerfest des Deutsch-vlamischen Sängerbundes“ zu Cöln am 14. und 15. Juni 1846, war in jeder Hinsicht kolossaler. Zwei Tausend Sänger waren zusammengeströmt, um hier die Schönheit und Gewalt der vaterländischen Gesange in solcher Riesenvereinigung zur Anschauung und zur Anerkennung zu bringen, und

zwar hatte nicht allein der Norden und Südwesten von Deutschland, sondern auch das benachbarte Belgien in seinen die vlämische Schwestersprache cultivirenden Söhnen Contingente zu dem mächtigen Sängerheere gestellt. Der Hofkriegsrath, das Fest-Comité, in welchem einige bedeutende Namen glänzten, hatte die schönsten Operationspläne entworfen, die sich auf dem Papiere recht stattlich ausnahmen, in der Ausführung jedoch vielfache Mängel bewiesen. Selbst die Herbeiziehung eines so anerkannten Commandanten, wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, der durch seine persönliche Liebenswürdigkeit, durch Gewandtheit in Wort und That, so wie durch Energie, zur Leitung solcher Freiwilligen-Schaaren geboren zu sein scheint, — konnte nicht verhindern, dass die überhoch gesteigerten Erwartungen in manchen Punkten unbefriedigt geblieben sind.

Dies ist nun zum Theile der Sache selbst, so wie den obwaltenden, unvermeidbaren Verhältnissen zuzuschreiben: die Massen, welche von allen Seiten, oft sogar aus der weitesten Ferne zuziehen, sind häufig nicht genugsam disciplinirt und vorgeübt, überhaupt auch nicht an das gleiche Commando gewöhnt, so dass es ihnen meistens sehr schwer wird, den starken Feind, der sich ihnen in den schwierigeren Modulationen, in den Fugen u. dgl. der ausgewählten Tonstücke entgegenstellt, mit der in ihrer Zahl und in ihren Einzelkräften gelegenen Stärke zu überwinden. Theilweise offenbarten sich aber auch in den musikalischen Anordnungen mancherlei Uebelstände und Missgriffe: so waren bei den letzten Gesangproben nicht allein die Mitglieder des Orchesters, welches doch nur aus Cölner Musikern bestand, noch nicht gehörig vorbereitet — ein Uebelstand, der sowohl in den Hauptprohen, als bei den Aufführungen selbst nachtheilig einwirkte, sondern nicht einmal die Orchesterstimmen in gehöriger Ordnung; für die Placirung der Sänger, namentlich für die gehörige Sonderung nach Stimmen, war sehr wenig gesorgt; es waren keine Sitze für dieselben auf der bei Weitem zu kleinen

Sänger-Estrade bereitet, so dass ihnen ein drei- bis vierstündiges Stehen, sowohl am Vor- als am Nachmittag (bei solchem Gedränge und einer so abnormalen Hitze fast eine Unmöglichkeit) zugemuthet, damit zugleich aber auch gewissermassen die Nothwendigkeit aufgelegt wurde, von Zeit zu Zeit in Massen abzuziehen, um in den nahen oder ferneren Restaurationen Ausruhe und Labung zu suchen. Dieser letztere Umstand, so wie das völlige Auslassen der Solosätze während der sonntägigen Hauptprobe, wegen Abgangs mehrerer Sänger und Instrumentalisten zum musikalischen Amte im Dom, konnte auch keinen vortheilhaften Einfluss üben. Doch lassen wir die Klagen, um zum Wesentlichen des Festes, zu den musikalischen Produktionen, überzugehen. Das Concert des ersten Tages eröffnete ein „Gebet für das Vaterland," von Herrn Fr. Weber, dem — wie uns dünkt, etwas zu wortreichen — Hauptlenker der musikalischen Theile des Festes und Dirigenten der meisten Ensemble-Gesänge, componirt, eine artige Arbeit, der jedoch der Umstand, dass sie für einen Doppelchor von nur Männerstimmen geschrieben ist, und dass sie die Stimmen zu einer unnatürlichen Höhe hinaufzwingt, viel von der intentirten Kraft benimmt. Nr. 2. war eine Motette von B. Klein „Sei mir gnädig, Gott," einfach und des trefflichen Meisters würdig; Nr. 3. „Meeresstille und glückliche Fahrt" von C. L. Fischer, ein Tongemälde voll Wirkung und Leben, von dem Componisten selbst dirigirt; Nr. 4. „Trinkspruch von Rochlitz," eine lang bekannte Kleinigkeit; Nr. 5. „Hymne an Jehovah," Cantate von Fr. Schneider, unter Mendelssohn's Leitung recht wacker durchgeführt *), Nr. 6. „An die Künstler," Can-

*) Die Namen der Solosänger haben wir uns sagen lassen, getrauen uns aber nicht, sie hier zu nennen, um nicht, wie in dem Berichte über das Bonner Beethoven-Fest, durch ein Versehen, Verhören oder Verschreiben wieder einem Herrn Cölner die Todeswaffe in die Hand zu geben, womit er uns, in der gutmüthigen Zeitung seiner Vaterstadt, als Ignoranten unbarmherzig niederschmettert.

tate zu den Worten aus Schiller's Gedichte: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben" bis „Am Thron der hohen Eitelkeit," componirt von F. Mendelssohn-Bartholdy, eine neue Tonschöpfung, die den allgemein bekannten und geliebten Werken des in der Neuzeit so glänzend hervorragenden Meisters ebenbürtig an die Seite tritt; Nr. 7. ein herrliches „Te Deum" von B. Klein; Nr. 8. der durch seine einfache Erhabenheit so ausgezeichnete Chor: „O Isis und Osiris" aus Mozart's Zauberflöte; Nr. 9. Hymne von A. Neithardt „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht," eine recht anmuthige Composition für Chor und Solis. Nr. 10. „Hymne an Baccheus" (aus Sophokles Antigone), jener vielbesprochene, wirkungsreiche, höchst originelle „Dithyrambus" Mendelssohn's, schloss dieses Concert, das an grossartigen Genüssen, an erhebenden und interessanten Vorträgen sehr reich war, und von dem glänzenden, die weiten Räume des leider zu niedrigen Gürzenich-Saales füllenden Auditorium mit den unverkennbarsten Zeichen der Freude und Zufriedenheit begleitet wurde. Wir haben nur die Vorführung eines grösseren, oratorischen Werkes vermisst, das der Grosse des ganzen Festes mehr entsprochen haben würde. —

Der zweite Tag bot den Hörern eine noch reichere Unterhaltung und Abwechselung. Ohne den verehrten Leser mit einer detaillirten Aufzählung des Vorgekommenen zu ermüden, heben wir nur das Interessanteste hervor. Dahin rechnen wir vorerst das Auftreten der vereinigten vlamischen Sängerbünde (482 Mitglieder derselben hatten sich nach dem officiellen Verzeichnisse eingefunden), die eine vaterländische Hymne von Mengal, eine ansprechende Composition, und — in Verbindung mit dem Cölner Männer-Gesangverein — „Rhein- und Scheldeklänge," ein niedliches, aber zu unbedeutendes Chorlied, vortrugen. Es wurde ihnen, als den besonders zu ehrenden Gasten, gleich bei ihrem Erscheinen ein Lebehoch gebracht, — und ihre Leistungen lohnte, wie diejenigen aller andern Vereine, ein stürmischer Applaus. Durch Einzelvorträge zeichneten

sich, nach dem allgemeinen Urtheile, das sich sowohl von Mund zu Munde, als auch in den öffentlichen Blättern fortpflanzte, die Liedertafeln von Münster und Crefeld aus, vor allen aber die von Mainz, besonders durch den Vortrag des köstlichen Quartetts von F. Lachner „Lenzfragen.“ Da uns der Wettgesang von Mainz noch recht lebhaft vor den Sinnen schwebte, so entstand in uns unwillkührlich ein Vergleich zwischen demselben und dem gegenwärtigen Wettgesang — denn ein solcher war er, wenn auch der Name und eine Aufstellung von Preisen fehlte. Jene ländlichen oder kleinstadter Singvereine hatten wohl, was das Edle und die Leichtigkeit des Vortrags betrifft, den meisten der hier auftretenden Vereine weichen mussen; dennoch aber wären gewiss einige von ihnen in Hinsicht auf Nuancirung, Correktheit und Festigkeit recht wohl im Stande gewesen, mit in die Schranken zu treten. — Der Tag schloss mit Reichhardt's herrlichem Chore: „des Deutschen Vaterland,“ hier, wie in Mainz und an allen Orten ein Ansporn zu unendlicher Begeisterung. — Es wurde uns so viel des Schönen geboten, dass wir gern über die manchfachen Verstösse hinaussehen, welche den meisten fremden Sängern den Aufenthalt in der interessanten Stadt verleideten, und worüber sich die Blatter in der Nähe und Ferne so gierig verbreiteten. Auch von den sonstigen Festveranstaltungen können wir füglich schweigen, weil die Musik dabei immer nur eine untergeordnete Rolle spielte; aber unsere herzliche Freude sprechen wir noch daruber aus, dass auch hier wieder eine schöne Gelegenheit geboten wurde, wo deutsche Bruder, durch natürliche und politiche Grenzen getrennt, einander in die Arme geführt, und durch das himmlische Intermedium der Tonkunst sich als Söhne eines schönen und grossen Vaterlandes kennen und schätzen gelernt haben.

F. M. Gredy.

Recensionen und Anzeigen.

Compositionen für 4stimmigen Männerchor.

1) **Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von Conradin Kreutzer. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 4. Heft. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. (4.)**

Von dieser sehr schätzbaren Gesammtausgabe der Kreutzer'schen Männergesänge ist bereits im 97ten Hefte der Caecilia ausführlicher die Rede gewesen. Unter Verweisung auf das dort Gesagte, kann sich Recensent hier um so kurzer fassen.

Was den Inhalt des vorliegenden Heftes anbelangt, so wird auch hier wieder viel des Werthvollen dargeboten. Obenan steht in dieser Beziehung das Stück Nr. 5, „Die Märznacht" von Uhland. Demnächst möchten wohl die beiden Lieder unter Nr. 3 u. 6, nämlich das „Nachtlied" von Hegner (Die Sonne zeigte golden sich etc.) und das Uhland'sche „An das Vaterland" (Dir möcht' ich diese Lieder weihen etc.), als der Auszeichnung würdig zu bezeichnen sein. — Die weitern Nummern sind: „Im Sommer such' ein Liebchen dir" etc. (von Uhland.) — „O blaue Luft in trüben Tagen" etc. — und: „Schwarz ist die Nacht" etc. Bei diesen beiden letzten Stücken vermisst man ungern die Angabe des Dichters; auch ist zu bemerken, dass in Nr. 6 der Text nicht ganz correct abgedruckt worden: in allen Stimmen sollte, statt gelten, gälten stehn; „Was gälten diese Lieder dir?" — Und so möge denn auch dieses 4. Heft sich der wohlverdienten Aufnahme im deutschen Vaterlande im vollsten Masse erfreuen!

---

2) **Protest von Herwegh, für 4 Männerstimmen componirt von Wilh. Speier. Op. 58. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. In Partitur und Stimmen. Preis 54 kr. (4.)**

Herr Speier, bekanntlich ein Schüler unseres würdigen

und für die Kunst leider zu früh verstorbenen Capellmeisters Ant. André, gehört zu denjenigen Liedercomponisten der neuern Zeit, deren Namen in den deutschen Männergesangvereinen einen guten Klang haben. Seine Melodien haben eine gar wohlthuende Frische und zeugen von einer sehr beachtenswerthen Erfindungsgabe ihres Verfassers. Den bekannten und gewiss nicht leicht zu treffenden Volkston eines J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt etc. scheint sich Hr. Speier in einem nicht unbedeutenden Grade zu eigen gemacht zu haben, was namentlich aus seinen Compositionen zu ersehen, welche sich in dem bei J. André in Offenbach erschienenen „Deutschen Sängersaal" (2 Hefte) vorfinden. Weniger befriedigend, als die genannten Melodien, erscheint Recensenten Herrn Speiers Harmonisirung, die mitunter Schwächen verräth, wie sie die Ant. André'sche Schule nicht wohl billigen dürfte. Beispielsweise sei aus vorliegender Composition nur die Stelle S. 3, Takt 9 (der Partitur) ausgehoben, wo die 3 Töne *g*, *a* und *h* der kl. Octave auf mittelschwerer Zeit des Taktes zusammenklingen.

Vorliegender „Protest" ist, seiner Musik nach, wenn man so sagen darf, von protestantischem Korn und Schrot: es wird mit Dr. Mart. Luther'schen Klängen, und zwar mit dem Anfang der Mel. zu: „Ein' feste Burg ist unser Gott" etc., welche mit der von Speier erfundenen Melodie verwoben ist, protestirt. — Mit Ausnahme der melodischen Wendung in der Oberstimme, S. 3, Takt 9 u. 10, die etwas abgenutzt klingt, und der obigen Ausstellung in der Harmonie, ist die ganze Composition als eine gelungene zu bezeichnen und kann den Männergesangvereinen als solche bestens anempfohlen werden.

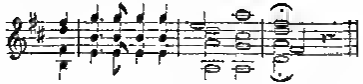
Gleichzeitig mit vorgenanntem Liede ist in demselben Verlag erschienen:

3) Des Deutschen Lied. Gedicht von P. J. Reinhardt, für 4stimmigen Männerchor componirt etc. von S. A. Zimmermann. Op. 41. Partitur und Stimmen. Preis 45 kr. (4)

Bei starker Besetzung der Stimmen dürfte der Gesang seine gute Wirkung nicht verfehlen. Er ist besonders unsern grössern vaterländischen Gesangvereinen, wie z. B. dem Würzburger, Niederrheinischen, Hessen-Darmstadtischen etc., zur Aufführung zu empfehlen.

4) Männerchöre für Gesang- und Turnvereine von Wilh. Speier. Op. 52. 1. Heft. Partitur und Stimmen. Frankfurt a. M. Verlag der Jäger'schen Buchhandlung. (4.)

Nr. 1, „Deutscher Männergesang," gedichtet von Grebe, möchte wohl als das gelungenste von den drei Stücken der Sammlung auszuheben sein. Die Stelle: „O deutsche Sprache, deutsches Wort" — ist so recht innig und seelenvoll ausgedrückt. — Aber auf die oben gerügten Schwächen in der Harmonisirung muss Recensent zurückkommen: durch folgende Stelle ist der sonst so schöne Gesang etwas verunziert worden:



Die beiden andern Gesänge, „Dem Vaterlande" (Ged. von Sprüngli) und „Festmarsch" (Ged. von H. Weismann), werden, obgleich an Werth dem unter Nr. 1 nachstehend, sicher auch ihre Freunde finden.

Der auf dem Titel stehende Beisatz: „für etc. Turnvereine" hätte wegbleiben können; ein solches Aushängeschild kommt einem vor, wie solch ein neumodisches „Polka"-Epitheton. Die Vaterlandsliebe etc. ist doch wohl von den Turnern nicht allein in Pacht genommen.

Für Seminarien und Gymnasien dürfte sich diese Sammlung ganz besonders eignen. Eine baldige Fortsetzung derselben bleibt sehr zu wünschen. Möchte es alsdann Hrn. Speier auch gefallen, in der Auswahl seiner Poesien noch etwas sorgsamer zu Werke zu gehn und seine Aufmerksamkeit besonders auf die vorzüglichern neuern Dichter zu richten, wie z. B. auf Uhland, Rückert, Hoffmann v. Fallerslaben, Freiligrath, Chamisso, H. Heine, Geibel etc. Die *Dii minorum gentium* in der Poesie werden ohnehin oft genug unsere — Plagegeister!

---

5) Der deutsche Sängersaal. Leicht ausführbare Original-Compositionen für 4 Männerstimmen von verschiedenen Componisten. Bis jetzt 2 Hefte, in Partitur und Stimmen. Offenbach a. M., bei Joh.

André. Preis der Partitur 24 Sgr., und jeder einzelnen Stimme: 4 Sgr. (In Querfol. u. Quartform.)

In dieser Sammlung wird den Gesangvereinen ein sehr reichhaltiger Schatz von theils älteren, theils neueren Compositionen dargeboten. Es finden sich Stücke darin von folgenden Meistern: W. A. Mozart, Joh André, C. A. Mangold, Voss, W. Speier, C. H. Graun, B. Sehadel, R. Spofford, J. C. Quilling, Wainwright, Julius André, Ferd. Hiller, Stunz, Franz Abt, F. Nohr, H. Neeb, Ludw. Spamer, H. Fischer, J. G. Heymann, J. Just, J. N. Schelble, und Webbe. Darunter kommt nun freilich, wie das bei einer solchen Sammlung wohl nicht leicht anders möglich ist, manches weniger gelongene Stück vor; aber der gelungenere Theil derselben ist dafür auch wieder um so vortheilhafter bedacht. Kurz, die ganze Sammlung kann mit Recht den bessern der neuern Zeit beigezählt werden. Die Doppelausgabe, in Partitur und Stimmen, wird zur leichtern Verbreitung derselben wesentlich beitragen: die Stimmenausgaben sind nur einmal nöthig für ein solches Unternehmen. Im Subscriptionspreise wird jedes Heft um die Hälfte des Ladenpreises verabfolgt, was im Interesse der Käufer zu bemerken ist. Die Sammlung wird fortgesetzt. —

In dem I. Hefte, unter Nr. 2, wird auch das vom Capellmeister Joh. Andre (geb. 1741, † 1799) componirte (und dem berühmten J. A. P. Schulz oft genug fälschlich zugeschriebene) Rheinweinlied: „Bekranzt mit Laub" — in seiner früheren musikalischen Gestalt, mitgetheilt. Vielleicht dürfte es manchem der geehrten Leser nicht uninteressant sein, dieses Lied nach seiner musikalischen Seite hin etwas näher kennen zu lernen. Der früheste Druck, der jetzt schon zu den musikalischen Seltenheiten gehört, ist vom Jahr 1776 und führt folgenden Titel: „Musikalischer Blumenstrauss für das Jahr 1776, den Freunden deutschen Gesangs gewidmet von Johann André. Offenbach am Mayn, bey Johann André; und in Frankfurt bey den Eichenbergischen Erben. Kostet fl. $1\frac{1}{5}$." (In Folio.)

Darin steht als Nr. 1, auf S. 2, die in der Beilage unter Nr. I. enthaltene Composition.

In einer seiner spätern Liedersammlungen hat J. André diese Melodie an einigen Stellen verändert und verbessert wieder abdrucken lassen und zwar das eine Mal mit Clavierbegleitung und das andere Mal dreistimmig für den

Chorgesang. (S. diese Bearbeitungen in der Beilage unter Nr. II u. III.) Beide Bearbeitungen finden sich vor in folgendem Werke:

„Lieder, in Musiik gesetzt, und seinem Freunde dem Königlich preussischen Oberbergrath Herrn Rosenstiel gewidmet von Johann André. Erster Theil. Offenbach am Mayn, bey dem Verfasser (1790). Preis fl. 2." (In Folio.) — Das. Nr. 26, S. 24 u. 25.

Von diesem ersten Theil sowohl, wie auch vom zweiten wurde später, mit Bewilligung des Autors, von J. C. F. Rellstab ein Abdruck im Discantschlüssel (der Druck vom Jahr 1790 war im Violinschlüssel gegeben, der damals, laut Rellstabs Vorbericht, „an so manchen Orten noch unbekannt gewesen") veranstaltet, welcher folgenden Titel führt:

„Lieder am Clavier etc. von Johann André etc. Berlin, im Verlage der Rellstab'schen Musikhandlung und Musikdruckerey." (In Quer-Quart-Format.) — s. das. S. 22—24.

In dem Vorbericht macht der Herausgeber (Rellstab) folgende Bemerkung:

„Bei dem Druck der Lieder stiess ich auf das Rheinweinlied: Am Rhein, am Rhein etc. Ich glaubte nur neue Lieder zu finden, und diss so bekannte Lied hatte ich für die Arbeit eines andern Verfassers gehalten. Herrn André bat ich desshalb um Auskunft, und er antwortete mir: „„Das Rheinweinlied stand zuerst in meinem musikalischen Blumenkranz, der im Jahre 1763 herauskam. In der Folge wurde es mehrern Verfassern zugeschrieben. Ich war also genöthigt, vor den Augen des Publikums mein Eigenthum darzuthun."" — Dies glaubte ich den Musikliebhabern wissen lassen zu müssen, um dem Vorwurf zu entgehen, dass ich etwas Altes auftischte."

Unter Versicherung, dass Recensenten dieser schon vor 55 Jahren gemachte Scrupel wegen Auftischens alter Compositionen weniger stark, als Hrn. Rellstab, auf die Seele gefallen, sei hier nur bemerkt, dass statt: Blumenkranz, Blumenstrauss, und statt der Jahrzahl 1763, 1776 zu setzen ist; denn das Lied von Mathias Claudius erschien zum ersten Mal gedruckt im Vossischen Musenalmansch für das Jahr *1776*. (S. das. S. 147 u. 148.) Vergl. auch die spätern Abdrücke des Gedichtes im III. Theil der „Sämmtlichen Schriften des Wandsbecker Bothen." (Hamburg 1778.) S. 183 u. 184, und im II. H. des „Deutschen Museums" (Leipzig 1778) am Schlusse des 10. Stücks.

Merkwürdig ist's, dass man in neuerer Zeit dieses Lied dem alten ehrlichen Mathias Claudius hat wollen streitig machen. Im Feuilleton der Cölner Zeitung vom Jahr 1844 (oder 43?) steht unter der Ueberschrift: „Curiose und Notizen aus der schönwissenschaftlichen Literatur der Deutschen. Mitgetheilt von W. S." (Wilh. Smets?) folgendes *„Curiosum"* zu lesen:

„In der jüngsten Zeit ist auch die Autorschaft des Dichters Claudius (Asmus) hinsichtlich des Rheinliedes: „„Bekranzt mit Laub"" etc. angefochten worden. Sehr merkwürdig ist, was darüber in J. P. Hebel's Werken (1843, I. B., S. CXVII) gesagt wird, wo es heisst: „„Einmal, als wir, wie gewöhnlich, im Museum kneipten und den Tabaksrauch in Ringen ausstiessen, welche brodlose Kunst Hebel ungemein ergötzte, kam die Rede auf norddeutsche Dichter und die grössere Strenge im Reimen, deren sie sich nun befliessen. Ich bemerkte, dass Claudius im berühmten Rheinweinliede hiervon eine höchst merkwürdige Ausnahme mache. Hebel lächelte, und zwar auf eine einzige Weise mit einer Art Vaterfreude, und versetzte: ,,,,Da drinne sitzt der Verfasser und Compositeur."" (!?) Ich schaute erstaunt ins Nebenzimmer, wo Kirchenrath Sander (wann trug sich dieses zu und wann ist dieser Mann geboren?) einsam eine Zeitung las. „„Der,"" fuhr Hebel fort, „„der und kein Anderer hat es gedichtet und componirt zu einer Hochzeit in Pforzheim, wo er Diakonus war; die Leute waren reich und hatten trefflichen Rheinwein im Keller. (Man bedenke: Hebel ist 1760 geboren; er musste also das Lied schon im Jahr 1775 als 14- oder 15jähriger Jüngling und zwar beim „trefflichen Rheinwein" vernommen haben.) Das Lied gefiel so, dass sie es dem Wandsbecker Boten anonym (!) zusendeten, dem einzigen Morgenblatt jener Zeit; so druckte Claudius es ab. (Man bedenke ferner: der „Wandsbecker Bote" erschien vom Jahr 1770 an bis 1775; das wäre also noch seltsamer! Und wenn sich Recensent recht erinnert, so steht das Lied gar nicht einmal in diesem „Wandsbecker Boten!") Mich freut's, dass Ihr das Oberland herausgefühlt habt."" (!?) ,,,Der zu früh verstorbene Doctor Sander, Neffe des Kirchenraths, bestätigte mir in Paris 1834 diese Notiz und fügte bei, dass eine Hochzeit in der Familie Wohnlich diesem herzlichen Liede den Ursprung gegeben habe."" — So weit hierüber Kölle im Ehrengedächtniss Hebels als Einleitung zu dessen Werken."

So weit denn auch Herr „W. S.“!

Die Autorschaft unseres Claudius an dem genannten Liede steht hoffentlich viel zu fest, als dass es nöthig erschien, auf solchen „schönwissenschaftlichen“ Unfug noch näher einzugehn. —

Für diejenigen Leser, welche die André'sche Melodie nach der im Volksmunde üblichen Lesart kennen lernen möchten, sei zum Schlusse noch auf Nr. IV der Beilage verwiesen. Auf den nach Takt 6 eingesehobenen $^3/_4$-Takt, von dessen Vorhandensein im Volksmunde sich Recensent mehr oft zu überzeugen Gelegenheit gehabt hat, sei hier ganz besonders aufmerksam gemacht. Dann viele Musiker haben beliebt, die mit + bezeichneten Viertel- in 2 (recht platt und ordinär klingende) Achtelnoten umzuwandeln. Aber gerade durch seinen $^3/_4$-Takt verrath das Volk ein weit natürlicheres Gefühl für ausdrucksvollen Rhythmus, als viele jener Herren. Liegt es doch so nahe, dass man einen 2 Mal hintereinander wiederholten Satz nicht das eine wie das andere Mal ebenmässig betont aussprechen muss, sondern ihn vielmehr, wie hier, durch etwas nachdrücklichere Töne zu heben sucht.

Man vergleiche in dieser Beziehung noch die Original-Lesart. Auch daraus geht hervor, dass J. André zwar sinngemäss richtig und schön, aber dennoch weniger einfach, als das Volk, seine Melodie zu bilden verstanden.

H. A.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk. Band III. Heft I. 85 Lieder enthaltend. Berlin, bei Wilh. Logier. 1845. Preis 15 Sgr. (94 Seiten in kl. 8.)

Bereits mehrere Male ist dieser interessanten Sammlung in der Cäcilia gedacht worden; da jedoch der fleissige Herausgeber derselben immer wieder mit neuem Material, d. h. mit solchen Liedern hervortritt, die, ungeachtet sie seit sehr langer Zeit im Munde des Volkes leben, dennoch bis jetzt keinen Aufzeichner gefunden haben, und also auch nicht durch den Druck veröffentlicht werden konnten, so ist es wohl ganz in der Ordnung, von Zeit zu Zeit wieder darauf zurückzukommen, um das Publikum auf die neuen

Fortschritte im Gebiete des deutschen Volksliedes aufmerksam zu machen.

Von neu aufgefundenen, oder — so viel Referent bekannt geworden ist — noch nicht durch den Druck allgemein verbreitet gewesenen Liedern, bietet das vorliegende Heft unter seinen 85 Nummern eine sehr bedeutende Anzahl; z. B. Nr. 1 bis 4, 7, 9, 12 bis 15, 17, 26 bis 30, 33 bis 35, 38, 40 bis 42, 45 bis 49, 51, 53, 56 bis 58, 60 bis 65, 67, 68, 71, 74, 75, 77, 79 bis 81, und 85.

Wenn man in Erwägung zieht, dass diese Lieder, wie noch manche der andern, alle auf dem Wege mündlicher Mittheilung gesammelt und aufgenommen worden (einige sogar mit mehrfachen Varianten), so wird man leicht beurtheilen können, mit welchem Fleiss, mit welcher Ausdauer und mit welcher Lust zur Sache der Herr Verfasser gearbeitet hat, um seine Sammlung ihrem Ziele näher zu führen. — Aus den Sammlungen von Erk, Hoffmann von Fallersleben und einigen andern lässt sich ungefähr abnehmen, wie viele noch nicht aufgezeichnet gewesenen Lieder dennoch im Munde des Volkes leben, die von manchen Forschern im Fache des Volksliedes gar nicht gekannt sind oder ignorirt werden. Der Weg der Aufzeichnung nach mündlicher Mittheilung muss aber für die Bereicherung des Materials zu einer möglichst umfassenden Sammlung von Volksliedern, noch weit mehr verfolgt werden, als dies bisher der Fall gewesen ist. Stubengelehrte und Buchstabenkrämer, deren Beschaftigung nur darin besteht, aus etwa zehn vorhandenen Liedersammlungen, durch unkritisches Zusammenwürfeln des haufig nur sorglos mitgetheilten Materials, eine elfte nothdürftig zusammen zu stappeln und diese mit einer breiten Vorrede zu zieren, durch welche sie, statt durch die eigentliche Arbeit, einer übeln Nachrede entgehen wollen — dergleichen Stubengelehrte konnten aus solchen Sammlungen lernen, worauf sie vor allen Dingen ihre Aufmerksamkeit zu richten hätten, um, statt des gewöhnlichen Machwerks, etwas Gutes zur Förderung der Sache zu liefern. Alle Liedersammlungen aus vergangenen Jahrhunderten müssen durch neuerdings mündlich aufgenommene Lieder ergänzt werden; denn sehr oft ist es z. B. der Fall, dass ein älterer Druck kaum die Hälfte von den Strophen nachzuweisen hat, welche in einer spateren Aufzeichnung geboten werden; so auch sieht man die ursprüngliche alte Melodie eines oder des andern Liedes nach und nach in immer wieder veränderter Gestalt,

wofür sich häufig kein eigentlicher Grund auffinden lässt. Mit dieser Andeutung über den Text der Lieder wird aber nicht die Meinung ausgesprochen, als sollten die verschiedenen Lesarten mit einander verschmelzen, nein, vielmehr sollen sie vereinzelt neben einander gestellt werden, um zu zeigen, was früher von dem Liede existirte, und was später hinzugekommen ist, wo möglich auch, durch welche Umstände und unter welchen Beziehungen dies Spätere entstand.

Bisher hatte der Herausgeber fast ausschliesslich seine Aufmerksamkeit nur auf die gegenwärtig noch im Munde des Volkes lebenden Lieder gerichtet; mit dem vorliegenden Hefte kommen nun auch ältere (aus dem XVI. Jahrh.) zum Vorschein. Man vergleiche die beiden Lieder Nr. 83 und 84: „Entlaubet ist der Walde" und „Inspruck, ich muss dich lassen." Beide Lieder leben als geistliche (nicht als weltliche) noch heute im Volke. Die Melodie des ersten kennt man in unsern Kirchen unter der Benennung: „Ich danck dir lieber Herr" und die des zweiten als: „O Welt ich muss dich lassen" oder: „Nun ruhen alle Wälder" *).

Nr. 15 des vorliegenden Heftes: „Wenn all' die Bächlein fliessen" fusst gleichfalls auf einem alten Liede, mindestens aus dem XVI. Jahrhundert, wenn nicht, wie sehr wahrscheinlich ist, schon aus dem XV.: „Die Brünlein die da fliessen." — Dies Lied ist, wie die eben erwähnten, geistlich verändert worden in „Der Gnadenbrunn thut fliessen" (vergl. Wackernagel's Kirchenlied etc.) Herr Erk hat die alte Melodie, wie sie sich aus dem XVI. Jahrhundert nachweisen lässt, wahrscheinlich aus Mangel an der nöthigen Anzahl hinreichender authentischer Quellen nicht aufgenommen. In einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift wird als Fortsetzung des Aufsatzes: „Ueber die Melodieen deutscher weltlicher und Volkslieder des XVI. Jahrhunderts" (vergl. Heft 99, S. 176 u. ff.) eine möglichst ausgeführte Monographie dieses Liedes mitgetheilt werden, dessen Melodie sich schon bei Hans Gerle, und bald darauf bei Ivo de Vento (1570) und bei andern Meistern jener Zeit vorfindet.

*) Vergl. Heft 99 der Cäcilia, Seite 176 u. ff., wo über das erstgenannte Lied ausführlicher gesprochen ist. Die jetzige Form der Melodien wird man aus dem ersten besten Choralbuche ersehen, und finden, dass sie durch willkührliche Veränderungen eben nicht viel gewonnen haben.

Unter den Liedern, die aus der Erk'schen Sammlung als Ergänzung zu vorhandenen Drucken dienen könnten, mögen die folgenden Nummern derselben angeführt werden: Nr. 5, 6, 58 bis 61, 67, 75 u. 77.

Zu den sehr werthvollen Liedern der Sammlung gehören namentlich Nr. 1, 8, 10 und 11, 15, 26 (letzteres dem Texte nach wohl nicht ganz vollständig), Nr. 35 (vergl. in Grimm's Mährchen „das Todtenhemdchen." Ein vortreffliches Lied, das beiläufig als Ergänzung der von Hoffmann von Fallersleben mitgetheilten Lesart dient.) Nr. 50 bis 52 (letzteres in dieser Abrundung wohl noch nicht mitgetheilt), Nr. 56, 76 (sehr vollständig im Text und mit gar schöner Melodie). Nr. 77 (merkwürdig wegen des rhythmischen Fünfers; vergl. auch Nr. 12 u. 13).

Für Sprachforscher werden in Beziehung auf deutsche Mundarten Nr. 11, 14, 16, 28, 29, 32 und einige andere von besonderem Interesse sein, wie es der fast jedem einzelnen Liede am Schlusse desselben beigefügte literarische Apparat ist für alle diejenigen, die sich nicht speciell mit Liederquellen beschäftigen können, sich aber doch gelegentlich darin umzusehen wünschen.

Die Fortsetzung dieser werthvollen Sammlung, von welcher der erste Band in der J. H. Funcke'schen Buchhandlung erschien (Crefeld 1838—41), die drei ersten Hefte des 2. Bandes bei E. Bote u. G. Bock in Berlin, Heft 4, 5, 6 desselben Bandes bei W. Logier (1841—44) herausgekommen sind, wird bei dem durch den Herrn Verfasser für sein Werk angeregten Interesse nicht lange auf sich warten lassen.

D.

Der Pianist. Hilfsbuch für Alle, welche eine völlige Unabhängigkeit der Finger, Geläufigkeit, richtiges Zusammentreffen und gleiche Stärke beider Hände, mit einem Worte einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. Lehrern und Lernenden gewidmet von Carl Wirth, ehemaligem Lehrer an der königl. Musikschule zu Paris. — Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 fl. 36 kr.

Der als Lehrer verdienstvolle Verfasser dieses Werkes hat es sich angelegen sein lassen, für die Ausbildung des

mechanischen Theils eines Pianisten eine grosse Menge von Uebungen in systematischer Folge anzudeuten, die nur wenige Takte lang sind, die aber weiter und mit dem durch sie beabsichtigten Nutzen auszuführen dem sich schon selbst überlassenen denkenden Schüler, wie dem Anfänger unter Beihilfe eines verständigen Lehrers nicht schwer fallen wird. Eigentlich Neues finden wir, wie denn dies auch nicht gut möglich ist, nicht in dem Werke, das sich jedoch durch die Vollständigkeit seines Inhalts als eine ausreichende Vorschule und gediegene Grundlage zur höheren Ausbildung aufs Beste empfiehlt, weshalb denn auch besonders die Lehrer im Pianofortespiel darauf aufmerksam zu machen sind. Die Ausstattung ist elegant und der Preis angemessen.

E.

Anzeigen.

Die Fortsetzung des Aufsatzes „Ueber die Melodieen deutscher weltlicher und Volkslieder" (Heft 99, S. 176), welche eine ausführliche Beschreibung der, theilweise als Liederquelle wichtigen, von Hans Gerle in den Jahren 1532, 1546 und 1552 in Nürnberg bei Hieronymus Formschneider herausgegebenen Werke, und zugleich eine Anweisung zum Verständniss und zur Entzifferung der in diesen Werken enthaltenen Notation jener Zeit enthalten wird, kann erst wegen der anzufertigenden Facsimiles und sonstigen Zeichnungen im nächsten Hefte der Caecilia folgen.

Köln, 18 Juli 1846. Se. Maj. der König der Belgier hat geruht, dem hiesigen Tonkünstler Herrn Bernhard Breuer, aus Anlass der Uebersendung eines *Te Deum* und eines *Requiem*, nebst einem freundlichen Dankschreiben eine grosse goldene Medaille mit Seinem Bildnisse zu verehren.

Am 7. Aug. d. J. starb zu Darmstadt der pens. Grossh. Hessische Hoforganist und Kammermusikus Dr. Christian Heinrich Rinck. Ein Nekrolog über diesen in verschiedenen Theilen der Tonkunst hochverdienten Meister wird in dem nächsten Hefte erscheinen.

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

Das Privilegium ſelbſt befindet ſich auf der rechten Seite des nicht numerirten Blattes, welches dem Blatte CLXI folgt; und lautet alſo:

Leo Papa X.

Dilecto filio Andree Antiquo de Montona clerico Parentin. Dioce. in urba comorati.

Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem. Decorem domus dei quam decet sanctitudo et divini cultus augumentum intensis desideriis affectantes votis illis gratum prestamus assensum perque Christi fidelium devotio augeri et ecclesiae et loca ecclesiastica, ad laudem illius qui in altis habitat divinie preconiis valeant jugiter resonare. Cum ita sicut fide dignorum relatione didicimus, tu in arte imprimendi libros cantus figurati non parum expertus existas et artem seu libros hujus modi in magno volumine imprimendi inveneris ac in alma urbe nostra similes libros in magno volumine pro quibus summam quingentorum ducatorum auri de camera vel circa exposuisti; et longe majores expensas te subire oporteat imprimi facere desideres, si tibi super hoc de aliquo oportuno remedio provideatur. Nos igitur te in hujus modi laudabili propoeito confovere, tibiqua super hoc oportune providere volentes, tibi usque ad decennium quoscunque libros cantus figurati in dicto magno volumine ac regalibus chartis in dicta urbe et extra eam et in quibuscumque aliis locis Ro. Ecclesiae mediate vel immediata subjectis per se vel alium

seu alios imprimendi vel imprimi faciendi se illos in urbe ac praedictis et quibuavis aliis locis publice vendendi auctoritate apostolica tenore presentium licentiam concedimus et facultatem et nihilominus Universis et Singulis Archiepiscopis, Episcopis, Abbatibus et dilecto filio Octaviano de Petrucciis de Forosempronii et quibuavis aliis librorum impressoribus et personis tam ecclesiasticis quam secularibus etiam cujuscumque dignitatis status gradus ordinis et conditionis existentibus sub excommunicationis late sententiae et ducentorum ducatorum aimilium cameras apostolicae eo ipso postquam presentibus contraveneriut absque alia declaratione applicandorum et librorum quos impresserint amissionis poenis ne dicto durante decennio similes libros in dicto volumine regalis folii duntaxat in urbo et locis predictis absque tua expressa licentia imprimendi seu imprimi facere aut ad hoc auxilium consilium vel favorem prestare quoquo modo presumant districtius inhibemus. Quo circa venerabili fratri hieronymo episcopo Asculan. et dilecto filio Amadeo electo Augusten. et pro tempore existentibus Camerae Apostolicae Auditori et dictae urbis Gubernatori ac eorum locatenentium et eorum cuilibet committimus et mandamus quaotus tibi in praemissis efficacis defensionis praesidio assistenti facient te concessatone hujua modi pacifice frui et gaudere non permittentes, te per dictum Octavianum et quoscunque alios impressores et personas quacumque auctoritate fungentes in persona seu bonis desuper quomodolibet molestari inquietari vel perturbari, contradictores quoslibet et rebelles per censuras ecclesiasticas et alia opportuna juris remedia appellatione postposita compescendo ac hujusmodi excommunicationis et alias penas toties quoties opus fuerit incurrisse declarando invocato ad hoc si opus fuerit auxilio brachii secularis. Non obstantibus premissis ac constitutionibus et ordinationibus apostolicis nec non quibusvis aliis privilegiis indultis et litteris apostolicis etiam in forma brevis per nos et aedem apostolicam, etiam ad quorumvis aliorum impressorum instan. (sic) ve esset motu proprio et ex certa scientia, etiam concessis confirmatis et innovatis ac in posterum forsan concedendis et innovandis quibus omnibus etiamsi pro eorum sufficienti derogatione de illis eorumque talis tenoribus spacialis specifica at expressa mentio habenda foret, eorum tenores presentibus pro expressis habentes illis alias in robore permansuris hac vice duntaxat specialiter et expresse derogamus ceterisque contrariis quibuscumque. per hoc au-

tem quibusdam aliis in simili forma brevis litteris eidem Octaviano subdatis videlicet XXII octobris Pontificatus nostri Anno primo super impressione librorum nonnullorum cantus figurati concessis dummodo tecum super impressione librorum per te (ut prefertur) in dicto volumine foliis regalis duntaxat imprimendorum dicto durante deceonio non concurrat nec tibi super hoc propteres aliquod prejudicium afferat, non intendimus in aliquo derogare. Volumus autem quod postquam presentes litterae per te impressae fuerint illarum impressioni absque alia subscriptione aut decreti judicis appositione in judicio et extra illud plena et indubitata fides adhibetur, prout adhiberetur eisdem presentibus originalibus litteris si forent exhibitae vel ostensae. Datum Florentiae sub anulo Piscatoris Die XXVII Januarii M. D. XVI. Pontificatus nostri anno tertio.

„Ja. Sadoletus."

Am Schlusse liest man:

„Missa quindecim a diversis optimis et exquisitissimis
Auctoribus editae per Andream Antiquum de Montona Sociorum sumptibus emendatissimé
atque accuratissimé Rome Impresse
Anno dñi M. D. XVI. Die nona
maji Pontificatus sanctissimi
Dñi nostri . domini Leonis
decimi anno
Quarto."

B.

Das zweite, in seiner Art eben so merkwürdige und gleich herrlich ausgestattete Musikwerk im Holzschnitte ist eine in Deutschland, und zwar zu Augsburg im Jahr 1520 erschienene Motetten-Sammlung in Großfolio mit dem Titel:

„Liber selectarum cantionum, quas vulgo motetas appellant sex, quinque et quatuor vocum."

Die Kehrseite des Titelblattes liefert uns den Index der in diesem Bande enthaltenen Motetten mit den Namen ihrer Tonsetzer.

Die erste Seite des zweiten Blattes ziert das ebenfalls in Holz geschnittene, heraldisch entworfene Wappen des Cardinal-Erzbischofs zu Salzburg, Matthäus Lang, welcher ein ganz vorzüglicher Freund der Wissenschaften und Künste gewesen ist, und welchem viele Werke beider Gattung zugeeignet worden sind.

Auf der Kehrseite dieses Blattes beginnt die Zueignung an den genannten Erzbischof selbst, und endet in der Mitte der rechten Seite des 3. Blattes, welches mit 1 bezeichnet ist, weil auf der Kehrseite desselben die Motetten ihren Anfang nehmen.

Das Werk zählt 272 numerirte und 2 nicht numerirte Blätter, und hat als Registratur seiner Bogen, welche sämmtlich Quaternionen sind, die Buchstaben A bis Ll.

Die Kehrseite des vorletzten Blattes enthält ein Schreiben mit folgender Ueberschrift in lateinischen Uncial-Buchstaben: „Chvonradvs Pevtinger Avgvstanvs Jvrisconsvltvs candido lectori salvtem.“

Den unteren Rand begränzt eine, die Wappen der Verleger Sigmund Grimm und Marcus Wirsung in sich schliessende Verzierung. Die rechte Seite des letzten Blattes aber enthält in einer anderen Randverzierung den Canon: „Notate verba, et signata mysteria. L. S.“ (Ludwig Senfel), mit dem Texte: „Salue | sancta | parens | dulcis | amor | meus.“ welcher in der musikalischen Zeitschrift: „Cäcilia“ (Siehe Band 7 und 10) bereits verschiedene Auflösungen erlebt hat.

Inmitten der unteren breiten arabesken, ebenfalls die beiden genannten Wappen in sich fassenden Verzierung findet man die Jahreszahl: „M. D. XX.“

Die Schrift des Buches ist gothisch-deutsch.

Die Stimmen stehen untereinander und sich gegenüber.

Das Werk enthält folgende Musiksätze:

1) Sechsstimmige Motetten von Henr. Yzac, Josquin da Prez, Petrus de la Rue, Ludw. Senffl, und einem Ungenannten.

2) Fünfstimmige von Josquin de Prez, Jak. Hobrecht, Joh. Mouton, Ludw. Senffl, und zwei Ungenannten; und

3) Vierstimmige von Henric. Yzac, Josquin de Prez, Ludwig Senffl und wieder einem Ungenannten.

Die Zueignung ist folgende:

Reverendissimo ac Amplissimo Principi ac Domino, domino Matheo, Sanctae Romanae ecclesiae Tituli S. Angeli Presbytero Cardinali, et Archiepiscopo Salzburgensi, Sacroque Sanctae Sedis Apostolicae Legato etc. Domino nostro observandissimo, Sigismundus Grimmius Medicus, et Marcus Wyrsungus, Augustani, quam humillime sese commendant. Cum Quintiliano authore, Princeps et Domine, domine clementissime, apud priscos idem essent Musici, qui et vates et sapientes argumento sunt Moses, David, cae-

terique Hebraeorum poetae, item Zoroaster, Linus, Orpheus, Museus, Moscus, Empedocles, Parmenides, Heracletus, Plato, Pythagoras allique innumeri. Constetque Musica capi omne quod vivit, quoniam coelestis anima qua universitas animetur, originem sumpsit ex Musica, vt Platonica habet traditio, quae et Musas Jouis et Mnemosynes filias coelestium aphaerarum concentus interpretatur. Ex Strabonis vero doctrina colligimus Elephantes mulceri, et tympano cum sono. Et in Symposiacis Plutarchus autor gravissimus scribit. Brutorum pleraque deliniri, afficique plurimum Musica, cantu item delphinos moveri, testis locuples est Pindarus. In homine autem peculiaris adesse videtur ratio. Quia modulatior sonus in corpus musicae memoriam deferat, cujus anima in coelo fierit conscia. Propterea nullum fere haberi tam immite, tam asperum pectus, quod non oblectamentorum talium teneatur affectu. Peripateticis quoque visum est, omnibus insitum esse, oblectari naturalibus motibus, cui sint argumento pueri, qui vixdum nati, modulis permulcentur. Maximus Tyrius, qui primus tenere putatur inter Platonicos Philosophos humanam musicen, quae animos circuit, quidnam aliud esse dixerimus inquit, quam pedagogicum quoddam officium, quod animae affectiones moderatur. Id enim nimiam elationem impetumque animi quasi quibusdam incantationibus demulcet et remissionem atque infractionem sublevat, exacuitque. Musica namque artifex aptissima est in luctu levando, in contundenda iracundia, in comprimenda audacia, in temperanda bonorum virorum cupiditate, in sanando dulore, in consolandis amoribus, in levanda miseria. Optima haec in sacrificiis comes, sodalis in convivio, imperatrix in bello. aptissima praeterea ad celebritates inspergendas leporibus. Sed cur apud te Reverendissime princeps Musicen tam multo celebramus sermone, aut ejus exaggerare dignitatem studemus. Cui tu ipse amplissimo ornamento esse possis. Satis enim constat excellentissimam dignationem tuam scientem hanc ipsam musicen esse optimam nobilissimi ocii ministram, semper tibi fuisse loco cujusdam atque unanium fidelissimi commilitonis musicaeque expertes immodulabilesque veluti prophanos a sacris penetralibus tuis procul ablegatos. Quamobrem cum aliquot numeros musicae, non ejus quidem quae hodie in choris puellarum saltationibusque lascivis carminibus perstrepit, levis ac plane frivola, sed gravis illius, ac imprimis principum virorum auribus dignae harmoniae, quae receptiori nomine Mutetae vocan-

tur, publicare ferabat animus, laboriosissimo hoc immodicaeque impensae opere recognitas, ab praeclaro artis ipsius excultore, Ludovico Senfelio Helvetio illo qui Musicam Caesaris Maximiliani capellam, post inclyti praeceptoris sui Isaci Orphei Germani excessum, illustrarat, hoc ipsum opus sub nomine tuo sacraqua umbra alarum celsitudinis tuae in lucem prodire curavimus, Sperantes id et jucundissimum tibi futurum, et simul nos tua ex animo deditissima mancipia, ubi opus erit suavi aura beneficentiae tuae afflari. Nosqua jugiter, vt hactenus dignatus es benignis oculis tuis respicere clementissime Princeps, nequidem ex tantillis nostris meritis, sed pro sola mentis tuae generositate, literarum amore, genuinaque in literatos ac studiosos omnes animi tui propensione. Quibus te Deus optimus, maximus longaevum conservare velit. Ex Augusta. etc.“ Weiter unten lieſt man in zwei Zeilen: Sub privilegio summi | Pontificis et Caesaris.

Auf der Kehrſeite des vorlezten Blattes erſcheint der Brief Konrad Peutingers an den Leſer. Der Ueberſchrift in lateiniſcher Uncialſchrift folgt der Text deſſelben in deutſch-gothiſcher. Er lautet, wie folgt:

CHVONRADVS PEVTINGER
AVGVSTANVS IVRISCONSVL
TVS CANDIDO LECTO
RI SALVTEM.

Ingenua et praeclarissima illa ars Musica, quae feras mitigare, et etiam saevientis et furentis animi dolores pacare, amorem conciliare, laborantibus quietem opportunissimam, et eisdem e contra incitamentum praebere, ac etiam in bello animos suscitare, in templis quoque cantus et sonitus varii placandorum numinum gratia adhiberi solent. Verum cum ex cunctis disciplinis fere omnia orationi obnoxia sint, aden ut quisque etiam eruditus numeros, tonos, vocum inflexiones, mutationes, caetera hujusce generis et etiam aliam comptam et elegantem structuram ab arte ipsa desideret, atque mutuet, qua facillime perspicimus ipsam et cognitionem ejus, rerum causis et disciplinis fere omnibus capessendis, non solum commodam. sed et perneccessariam, et ab unoquoque minime negligendum esse, authores non vulgares, sed et gravissimi testantur. Quare Temistocles alias animo praestans, sed negligentior musices, ejus artis cum imperitum se diceret, suam apud etiam amicos authoritatem non parum imminuisse fertur, et Ari-

stophanes ait: O boue equidem Musicam nesseio praeter literas, et easdem quidem malas male. Cum antem cantus et vocum suavissima inflexio atqus modulatio non minima Musicae pars existat, factum est, ut peritissimi mei Municipes Sigismundus Grimmius Medicus, et Marcus Wirsungus, accurata eorum solertia, studio idem exactissimo, labore summo, et etiam impensa non mediocri librum hunc jucundissimum et artis plenum, Cantuum exquisitissimorum elegantioribus characteribus, et rarissimis vocum notulis exornatum, ab erudito et experto Musico Senfelio Augustano Rauracensi, quondam divi Maximiliani Clementissimi nostri principis ab aedibus saeris quam diligentissime (liberali tamen authorum eruditione semper salva) recognitum et jam vt vides politissime excusum evisernnt et publicaverunt, quem tibi ob ejus commoditatem et elegantiam commendo plurimum. Et velim atque rogo, ut animo syncero et lasto a te excipiatur. Bene valeas quisquis es candidissime lector. Ex aedib. nostris. V. Kal's. Novembris. Anno salutis. M. D. XX.

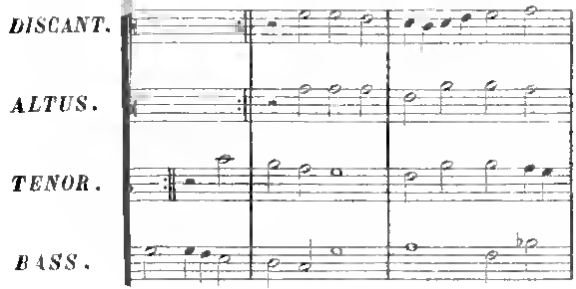
Die in Holz geſchnittenen Motetten, welche Zapf für ſtückweiſe zuſammengeſetzt hält, ſind auch in der That ſo ſchön gedruckt, daß man das Werk mit Recht zu den muſikaliſchen Prucht-Ausgaben zählen kann.

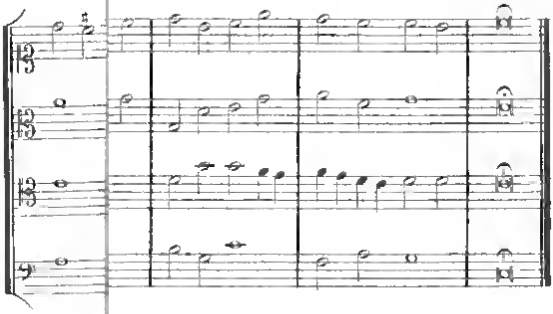
Exemplare dieſes Werkes findet man in der königl. preuß. Bibliothek zu Berlin, in der königl. würtembergiſchen Bibliothek zu Stuttgart, in der Stadtbibliothek und in der Singſchule bei St. Anna zu Augsburg, und in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. (Siehe auch Zapf's Augsburgs Buchdruckergeſchichte 2. Thl. Seite 133 ꝛc.) Von anderen Exemplaren fehlen mir die Nachrichten.

(Fortſetzung folgt.)

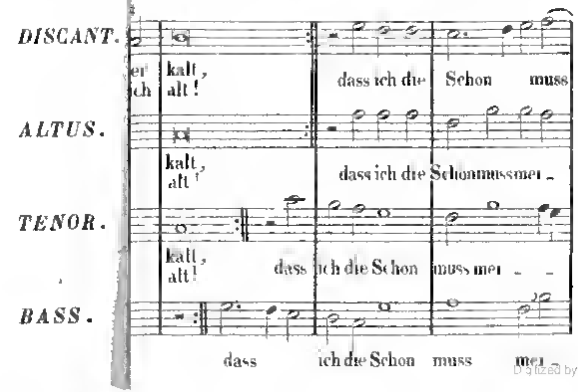
Druck von Jon. Wirth in Mainz.

Hans Gerle

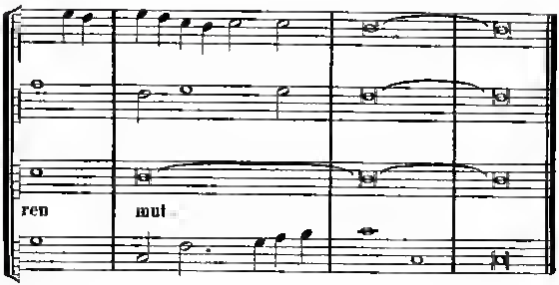


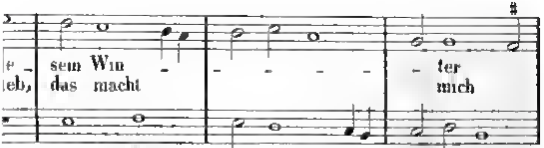


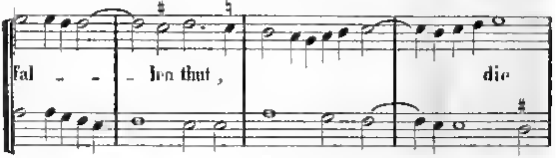
Thomas Stoltzer

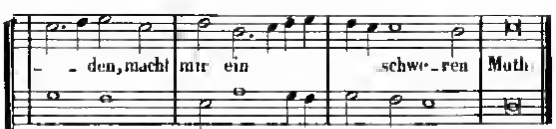


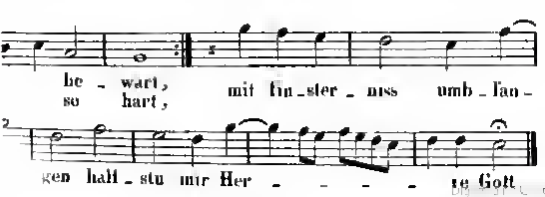
Digitized by Google


ren
mut


e - sem Win - - - - - ter
leb, das macht mich
gen die - - sem Win - - - - ter
mein Lieb, das macht mich


fal - - len thut, die
en thut, die mir ge - fal - - - len


- - den, macht mir ein schwe - ren Muth
macht mir ein schwe - - - ren Muth.


be - wart, mit fin - ster - niss umb - fan -
so hart,
2
gen halt - stu mir Her - - - - te Gott

Intelligenz - Blatt

zur

CÄCILIA.

1845. Nr. 97.

☞ Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ Kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ Kr.** oder **1 Ngr.**

Neue Musikalien für das Pianoforte im Verlage der Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel in Hannover.

ELLISSEN, C. W. Adelaide von Beethoven, ohne Worte übertragen 8 ggr.

—— Cavatine aus Robert der Teufel von Meyerbaer, ebenso. 4 ggr.

ENCKHAUSEN, H. Des Pianoforte-Spielers erste Studien. Leichte melodische Tonstücke in zunehmend schwieriger Folge. 63tes Werk. Heft 1. 8 ggr. Heft 2 u. 3. à 10 ggr.

GEORG, Ludw. Syrenen-Galopp. 4 ggr.

HATTENDORF, Georgen-Walzer. 6 ggr.

HILLE, E. Fleurs de l'Opéra. Petites Pièces sur des mélodies les plus fav. Oeuv. 2 Nr. 1. 4 ggr. Nr. 2, 3 à 6 ggr.

—— Sonate für Pf. u. Vl. 5tes. Werk. 1 Rthlr.

KERN, Aug. Helenen-Polka. 2 ggr.

—— Hommage à Jenny Lind. Galop. 2 ggr.

LAETITIA. Nr. 31 Galopp aus der Regimentstochter. 3 ggr.

—— Nr. 32. Iris-Polka und Wachtel-Polka. 4 ggr.

—— Nr. 33. Polka von Kern und Tyrolianne. 4 ggr.

POLIN-POLKA. 2 ggr.

SCHACHT, M. Tänze Nr. 31. Schottische. 4 ggr.

—— Nr. 32. Polka. 4 ggr.

—— Nr. 33. Grashüpfer-Galopp. 6 ggr.

—— Nr. 34 bis 37. Galopps. à 4 ggr.

THIELE, A. Polterabend-Galopp. 2 ggr.

(Die Tänze sind für Orchester in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.)

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz wird erscheinen:

Sammlung

von vierstimmigen

GESÄNGEN UND CHÖREN

für

MÄNNERSTIMMEN.

Componirt

von

CONRADIN KREUTZER.

Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen.

Als Verleger des grossern Theils der Gesänge von C. Kreutzer, besonders seiner ersten und beliebtesten Compositionen, und in Betracht der stets mehr und mehr erwachenden Liebe zum Gesange, halten wir es für eine Pflicht, diese Gesänge durch eine neue, schöne und billige Ausgabe einer allgemeinern Verbreitung fähiger zu machen.

Zu diesem Zwecke, und um auch den kleinen und unbemittelten Vereinen die Anschaffung zu erleichtern, lassen wir die Sammlung auf dem Wege der Subscription erscheinen und zwar in Heften à 10 bis 11 Bogen gross 8° (2 bis 3 Bogen Partitur und 8 Bogen Stimmen) zu dem massigen Preise von 54 kr. oder 16. Ngr per Heft

Einzelne Stimmen werden in beliebiger Anzahl à 6 kr. oder $1^3/_4$ Ngr. per Bogen geliefert.

Die Sammlung besteht aus 134 Gesängen in 22 Heften; das erste Heft ist am 15 Oktober erschienen und die folgenden werden in Zwischenräumen von je 14 Tagen ausgegeben.

Subscriptions-Anzeige.

Ein Werk „das höhere Gebiet der Tonkunst" betreffend.

Aufgefordert von schätzbaren Musikern und Sachkennern, auch die in den höhern Zweigen der Musik nur durch Studium gewordenen Resultate in eine geordnete Theorie zu bringen und zu veröffentlichen, habe ich beschlossen, mein gegenwartig vollendetes Werk, welches die Lehre der Melodie, des einfachen und doppelten Kontrapunktes, Canons

und der Fuge, über Form, modulatorische Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke so kurz und deutlich als möglich enthält, auf Subscription in 2 Bänden, und zwar auf eigene Kosten herausgeben.

Dasselbe wird über 500 Druckseiten gr. 8., und circa 90 mit den besten Beispielen von Sb. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und neueren Componisten versehene Notentabellen enthalten, welche so ausgestattet werden sollen, dass sie die klare Anschauung derselben fördern. Die Subscription findet in Berlin bei mir und in der Stuhr'schen Buchhandlung (Schlossplatz Nr. 2.) auswärtig aber in allen Buchhandlungen statt. Der Subscriptionspreis für beide Theile ist festgesetzt: für Diejenigen, welche sich direct an mich wenden, auf 4 Rthlr., in den Buchhandlungen aber auf 6 Rthlr; der später eintretende Ladenpreis wird 8 Rthlr. sein. Wer auf 6 Exemplare subscribirt, erhält das 7. bei Empfangnahme derselben gratis.

Die Namen der geehrten Subscribenten sollen in alphabetischer Ordnung dem Werke vorgedruckt werden.

Da bereits die Herren Musikdirektoren Bach, Commer, Hennig, Meierbeer, Neidhardt, Ries, Rungenhagen, Schneider, Taubert, Wieprecht u. s. w., die meisten Königlichen Kammermusiker und ausser diesen viele geachtete Musiker und Musiklehrer subscripirt haben und die Verbreitung des Werkes fördern wollen, so soll die Subscription nur noch bis Anfang December d. J. stattfinden, und der 1. Band des Werkes im gedachten Monat oder im Januar des künftigen Jahres, der 2. Band etwa zwei Monate später erscheinen.

Um die verehrten Theilnehmer mit den einzelnen Gegenständen, worüber das Werk handelt, bekannt zu machen, ist hier ein kurzer Auszug des Inhalts zur Ansicht aufgestellt.

1tes Buch. Lehre der Melodie. Vorbericht und Einleitung. Vom Rhythmus der Sprache und der Musik.

Von der Interpunktion und dem logischen Theil einzelner Sätze.

Vom verschiedenartigen Rhythmus oder der wesentlichen Form eines Tonstückes, so wie vom Rhythmus des Gesanges mit Sprache, und endlich:

Vom Componiren oder der Verfertigung einer Melodie.

2tes Buch. Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge.

1ter Abschnitt. Vom 2-, 3- und 4stimmigen gleichen, ungleichen, gebundenen und vermischten Contrapunkt.

Von den verschiedenen Gattungen der Nachahmungen, so wie auch von der verschiedenartigen Bearbeitung eines Chorals mit Inbegriff des Vor-, Zwischen- und Nachspiels.

2ter Abschnitt. Vom doppelten Contrapunkt. 1stens in ähnlicher Bewegung 2-, 3- und 4stimmig in der Octave, 2-, 3- und 4stimmig in andern Intervallen. 2tens in unähnlicher Bewegung. 3tens vom rückgängigen, und 4tens vom doppelt rückgängigen Contrapunkt.

3ter Abschnitt. Von den verschiedenen Gattungen des Canons und deren Verfertigung.

4ter Abschnitt. Von den einzelnen Theilen und der Bearbeitung einer 4-, 3- und 2stimmigen einfachen und Doppel-Fuge u. s. w.

5ter Abschnitt. Von der modulatorischen Einrichtung und Bearbeitung der Tonstücke, in Beziehung auf Melodie und Harmonie.

Es ist über jede Gattung des einfachen und doppelten

Contrapunktes, des Canons und der Fuge, so wie auch über jedes Tonstück in einem besondern Kapitel, und was die einzelnen Theile betrifft, noch in besondern §. §. abgehandelt, welche hier anzuführen zu viel Raum einnehmen und nur ermüden würden.

Wiewohl ich seit länger als 30 Jahren in allen Zweigen der Tonsetzkunst unterrichte (und Schüler ausgebildet habe, von denen viele jetzt Componisten von Ruf sind und hohe Ehren-Aemter bekleiden), so ist es mir dennoch nicht gelungen, trotz allen Suchens, ein Lehrbuch zu finden, welches in allen Zweigen der Tonsetzkunst zum Unterrichte brauchbar wäre. So sehr viele schätzbare Werke wir auch im Ganzen über das Gebiet der Tonsetzkunst und deren einzelne Theile besitzen, mangelt es doch noch mitunter in denselben an Deutlichkeit, Ausführlichkeit und Kürze, und da in diesem oder jenem Werke so mancher Gegenstand gänzlich fehlt, so ist das Studium überhaupt nur sehr wenig gefördert, und Manchem wohl gar verleidet worden. Da es von jeher mein Streben war, nicht nur meinen Schülern, sondern auch Anderen nützlich zu werden, so schrieb ich, um das Studium der Tonsetzkunst so viel als möglich zu erleichtern, eine Theorie, in welcher alle Theile derselben in ihrem ganzen Umfange so kurz und deutlich erörtert worden sind, dass selbst jeder Laie sich damit zurecht finden kann.

Von dieser Theorie erschien im Jahre 1832, als erste Anleitung zum Phantasiren und Componiren, meine Harmonie- oder Generalbasslehre unter dem Titel: „Der vollkommene Componist“ (in Berlin bei C. W. Logier in Commission), welche so vergriffen ist, dass nur noch wenige Exemplare vorhanden sind (die nur durch mich bezogen oder durch Buchhandlungen verschrieben werden können). Die so schätzbare und zahlreiche Theilnahme an derselben dürfte für die Brauchbarkeit meines gegenwärtigen Werkes, welches ich nicht pecuniärer, sondern nur gemeinnütziger Zwecke wegen herausgebe, hinlängliche Bürgschaft sein. Man wird diese Zwecke nicht verkennen,

wenn man fühlt, wie es besonders in unsern Tagen dem noch Bildung strebenden Musiker nothwendig wird, alle Zweige seiner Kunst in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen.

Dem Componisten besonders ist eine höhere Bildung in allen Zweigen der Tonsetzkunst nothig, wenn er bei seinen Compositionen den Zweck eines dauernden Wohlgefallens erreichen, und nicht haben will, dass dieselben bald nach ihrem Erscheinen verschwinden sollen wie eine Strohflamme, welche hoch auflodert, um desto schneller wieder zu verlöschen.

Auch haben sämmtliche Herren Musikdirektoren mir beigestimmt, dass der ausubende Musiker weit praktischer wird, wenn er in allen Theilen so gebildet ist, dass er Tonstücke beurtheilen, Hauptstimmen von Füllstimmen unterscheiden kann, und nicht auf das blosse mechanische Lesen der Noten angewiesen sein darf.

Die Lehrer insbesondere bedurfen einer umfangreichen Kenntniss aller Zweige, wenn sie ihren Schülern den Werth eines Tonstücks begreiflich machen und dieselben nicht blos mechanisch, sondern auch ästhetisch im technischen Gebiet ausbilden wollen.

Aus diesen und andern Gründen glaube ich annehmen zu dürfen, dass ich durch mein Werk nutzen werde. Da es jetzt eben so ehrenvoll als erfreulich ist, unter die Förderer desselben zu gehören, so erwarte ich baldige gefällige Nachrichten von allen Denjenigen, welche mir ihr Vertrauen schenken, und durch ihre schätzbare Theilnahme das Werk fördern wollen.

Heinrich Birnbach,

Musikdirector,

Berlin, Rosenthaler-Strasse Nro 29

Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz***

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

Piano-Forte

a) mit Begleitung.

ALARD, D. Tarentelle, duo concertant pour Piano et Violon. Op 14. fl. 2.

BERTINI, H. 2me Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 153 fl. 3 36 kr.

— — 3me Grande Sonate — — — Op 156. fl. 4. 12 kr.

DE BERIOT, CH. et **WOLFF**, C. Les mimes, 2 duos brillants pour Piano et Violon. Op. 49.

Nr. 1. Fantaisie de salon. fl. 1. 30 kr.

Nr. 2 Fantaisie dramatique. fl. 1. 30 kr.

(Collection de Duos Cah. 42 & 43.)

KUFFERATH, H. F. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op 9 fl. 5 24 kr.

LOUIS, N. Grande Fantaisie pour Piano et Violon sur Maria di Rohan. Op. 149. fl. 2.

PANOFKA, H. Duo pour Piano et Violon sur des motifs du ballet La Péri. Op. 41. fl. 1. 30 kr.

ROSELLEN, H. et **DANCLA**, CH. Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de Zampa. Op. 70. fl. 2. 42 kr.

WOLFF, L. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 16 fl. 4.

b) Zu vier Händen.

ALKAN, C. V. Fantaisie et Variations sur des motifs de Don Juan. Op. 26. fl. 2. 42 kr.

BERTINI, H. Grand Divertissement brillant. Op. 155. fl. 2. 24 kr.

— — 2 Mélodies de Schubert, variées. Op. 157.

Nr. 1. Ave Maria fl. 1.

Nr. 2. La Sérénade fl. 1.

— — 6 Mélodies très faciles (extrait de la méthode). fl 1.

DAVID, FEL. Le Désert, Ode-Symphonie en 3 Parties, arr. fl. 4. 12 kr.

DÖHLER, TH. Souvenir de Naples, Tarentelle. Op. 46, arr. fl. 1. 48 kr.

ESSER, H. Die zwei Prinzen, Ouverture. fl. 1.

HERZ, H. La Polka. Nouvelle danse avec Introduction et Finale. Op. 135, arr. fl. 1. 21 kr.

LECARPENTIER, A. Divertissement sur des motifs de Dom Sébastien. Op 90. fl. 1. 12 kr.

— — Les Plaisirs de l'étude, choix de 24 morceaux favoris. 3 Hefte, jedes fl. 1.

ROSELLEN, H. Les Italiens, quadrille de contredanses brillantes et variées. Op. 62, arr. fl. 2. 24 kr.

SPAMER, L. Etudes mélodiques, suite à l'école primaire, Op. 24, 2 Hefte, jedes fl. 1 30. kr.

c) Solos.

BERTINI, H. Les deux Soeurs, 2 Romances sans paroles. Op. 158.
Nr. 1. Louise 54 kr., Nr. 2. Isabelle. fl. 1. 12 kr.
BEYER, F. Répertoire des jeunes Pianistes, petites Fantaisies instructives pour les petites mains sur des motifs d'opéras favoris.
Nr. 1. Norma, Nr. 2. La Sonnambula,
Nr. 3. Homeo et Juhe, Nr. 4. I Puritani. à 45 kr.
—— Le Déserl, bouquet de mélodies. fl. 1.
—— Robert le Diable — — fl. 1.
—— 2 Morceaux de salon sur le Désert. Op. 78.
Nr. 1. Hymne a la nuit. 54 kr.
Nr. 2 Hymne a Dieu 54 kr.
DAVID, FEL Le Désert, Ode-Symphonie en 3 Parties arr. fl. 3 36 kr.
—— Réverie du soir, petite Fantaisie. 54 kr.
—— Marche de la caravanne, du Désert. 45 kr.
—— Fantaisie arabe et danse des Almées, id. 45 kr.
DÖHLER, Th. 2 Fantaisies sur des motifs de l'opéra I Lombardi. Op. 59, Nr. 1 & 2, jede fl. 1. 30 kr.
(Revue des opéras italiens Cah. 3 & 4.)
DUVERNOY, J. B. Fantaisie sur les Hirondelles, de Fél David. Op. 150. fl. 1. 12 kr.
—— Souvenirs du Déserl de Fél David. Op. 151. 54 kr.
ESSER, H. Die zwei Prinzen, Ouverture. 36 kr.
FONTANA, J. 12 Réveries ou Etudes de style. Op 8. 2 Hefte, jedes fl. 1. 21 kr.
—— 12 Morceaux caractéristiques en forme d'Etudes Op. 9. 2 Hefte, jedes fl. 1. 21 kr.
LISZT, F. Ouverture des Franc-Juges de Berlioz, transcrite fl. 2.
MEYER, L. de. Variations sur le carneval de Venise fl. 1. 12 kr.
—— Etude de bataille. Op. 35. fl. 1. 12 kr.
—— Variations sur un motifs de Semiramis Op 37 fl. 1. 48 kr.
—— Grande Fantaisie sur des motifs de Norma Op. 40. fl. 2.
—— Airs russes, Fantaisie. Op. 43 fl. 1. 12 kr.
ROSELLEN, H. Fantaisie sur des motifs de l'opéra la Ste Cécile. Op. 74. fl. 1. 30 kr.
—— Fantaisie & Variations sur des motifs de l'opéra la Barcarolle. Op. 76. fl. 1. 21 kr.
ROSENHAIN, J. Polka de concert, morceau brillant Op. 36 fl. 1. 21 kr.
—— Charakter-Stücke (Romances sans paroles.) Heft 3. Op. 37. fl. 1. 21 kr.
SCHAEDEL, B. Albumblätter, charakteristische Tonstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten, in freiem und gebundenem Style Op. 25, 3 Hefte, jedes fl. 1. 12 kr.
SCHULHOF, J. Andante et Etude de concert. Op. 3. fl. 1. 12 kr.
THALBERG, S. Valse mélodique. Op. 62. fl. 1. 30 kr.
WIRTH, J. Der Pianist. Hilfsbuch für alle, welche eine völlige Unabhängigkeit der Finger, Geläufigkeit, richtiges Zusammentreffen und gleiche Stärke beider Hände, mit einem Worte einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. (Manuel du Pianiste au Complément de toutes les méthodes.) fl. 3. 36 kr.

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1846. **Nr. 98.**

☞ Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1½ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**

Neues Choralbuch

Bei uns so eben erschienen:

CHORAL-MELODIEN,

vierstimmig bearbeitet und ausserdem mit einem zweiten bezifferten Basse versehen

Für Kirche, Schule und Haus,

von F. W. Markull,

erstem Organisten der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig

Lexicon-Octav. Broschirt Preis 2 Rthlr.

Danzig, den 15 Februar 1846.

Gerhard'sche Buchhandlung.

So eben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Der musikalische Hauslehrer,

oder theoretisch-praktische Anleitung für Alle, die sich **selbst** in der Tonkunst, namentlich im Pianofortespiele, im Gesange und in der Harmonielehre ausbilden wollen.

Von Dr **G. W. Fink.**

Mit vielen Notenbeispielen.

gr. 8. brosch. 2 Rthlr

Leipzig und Pesth. ***Verlags-Magazin.***

NEUE MUSIKALIEN FÜR GESANG,

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel in Hannover.

DAMCKE, B. Die Himmelsthräne und: Nachtwache von Rückert für 4 Männerstimmen. Op. 19. 12 ggr.
DÖPPE, F. 2 Lieder mit Pianoforte. Op 23. 8 ggr.
ENCKHAUSEN, H. Religiöse Gesänge für 4 Männerstimmen. 2tes Heft. Op. 61. 14 ggr
—— Aufforderung zum Liede von E. Schlüter für 1 St. Op. 65. 8 ggr
v. HANNOVER, KRONPRINZ. 4 Lieder von J. G. Seidl mit Pianoforte. 1 Thlr. 6 ggr.
—— „Mein Herz," Gedicht von Peters mit Pf. u. Vll. 10 ggr.
HILLE, E. Der wandernde Knabe mit Pianoforte. Op. 6. 6 ggr.
—— Der Landsknecht für Bariton mit Pianoforte. Op. 7. 6 ggr.
—— 6 Lieder. Op. 9. 10 ggr.
KERN, Aug. 5 Lieder. Op. 4. 16 ggr.
KIEL, Aug. So nah so fern. Gedicht v. Ferrand. 5 ggr.
—— 3 Lieder. Op. 18. 8 ggr.
LOEWE, OTTO. 8 Lieder. 16 ggr.
MARSCHNER, H. Junge Lieder v. Wolfg. Müller. Op. 126. 1 Thlr. 4 ggr.
—— Lieder und Gesänge für Bass. Op. 128. 22 ggr.
—— Daraus Nr. 5 für Tenor oder Sopran. 3 ggr.
NICOLA, CARL. 3 Lieder. Op. 15. 10 ggr.
—— Ritter Olaf. Ballade v. Heine Heine. Op. 17. 20 ggr.
RICCI. Walzer-Cavatine. Die Fidel hebt das Fuss. 6 ggr.
SEEMANN, A. Liebeswehen. 2 ggr.
—— Treue Liebe. 2 ggr.
—— Geheimer Schmerz. 4 ggr.
SPINDLER, F. Die Grabesglocke. Romanze v. Mahlmann. 10 ggr.
VOLKSLIEDER mit Pianoforte oder Guitarre. Nr. 25. Wenn der Frühling kömmt. 4 ggr.
WALLERSTEIN, A. Sehnsucht in die Ferne mit Pf. Op. 15. 8 ggr.

Anton Wallerstein's

Tänze und Märsche für das Pianoforte.

Jenny Lind's Lieblings-Polka. 3 ggr.
Nienburger-Bisquit-Galopp. (Laetitia Nr. 21.) 4 ggr.
Tscherkessen-Galopp. (Laetitia Nr. 22.) 4 ggr.
Kronprinzen-Marsch, 9tes Werk. 6 ggr.
2 Polonaisen, 12tes Werk. 6 ggr.
Erinnerungen, 14tes Werk. 12 ggr.
Einzeln Nr. 1. Sophien-Marsch. Nr. 2. Polonaise sentim. Nr. 3. Amerikaner-Galopp. Nr. 4. Abachieds-Walzer. Nr. 5. Theresien-Marsch à 4 ggr.

Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel in Hannover.

Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von **B. Schott's Söhnen** *in* **Mainz**

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

Les quatre Saisons,

24 Quintetti pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse (ou 2 Violoncelles.)

par

Félicien David.

1re Série: Les Soirées de Printemps.
2me „ Les Soirées d'Eté.
3me „ Les Soirées d'Automne.
4me „ Les Soirées d'Hiver.

Jede Serie in 3 Abtheilungen à fl. 3. 12 kr.

9me AIR VARIÉ (FANTAISIE) POUR VIOLON

par

Ch. De Beriot.

Op. 52.

avec accompagnement d'Orchestre fl. 4 30 kr.
„ „ de Piano fl. 2 42 kr.

Grand Duo pour Piano et Violon

sur des motifs de l'opéra La Part du diable.

par

Op. 51. *Ch. De Beriot et E. Wolff.* Pr. 2 fl.

Second grand Duo pour Piano et Violon,

sur des motifs de l'opéra Guillaume Tell

par

Op. 53. Ch. De Beriot et G. A. Osborne. Pr. 2 fl. 24 kr

Premier Concerto pour Violon

par

J. GHYS

Op. 40.

avec accompagnement d'Orchestre 5 fl.
„ „ de Piano 2 fl. 42 kr.

Grande Scène de Lucie de Lammermoor

pour Violon par *Th. Haumann.*

Op. 11.

avec accompagnement d'Orchestre **3 fl. 36 kr.**

„ „ „ **1 fl. 30 kr.**

Introduction et Variartions pour Violoncelle,

motif de l'opéra Lucie de Lammermoor

avec accompagnement de Piano

Op. 2. par **A. Piatti.** **Pr. 1 fl 48 kr.**

Une Prière, Thême original varié pour Violoncelle

avec accompagnement de Piano

Op. 3. par **A. Piatti.** **Pr. 2 fl. 24 kr.**

PASSETEMPS SENTIMENTAL POUR VIOLONCELLE

(Chant religieux, Romance et Litania de Schubert)

avec accompagnement de Piano

Op. 4. par **A. PIATTI.** **Pr. 1 fl. 30 kr.**

Preis-Sonate zu 4 Hände für Piano-Forte

von

Op. 2. ***J. LACHNER.*** **Pr. 3 fl. 36 kr.**

Fest-Cantate zur Inaugurations-Feier des Beethoven-Denkmales

von

Franz Liszt.

Clavier-Auszug zu 4 Hände. **Pr. 3 fl. 36 kr.**

Preis-Quartett für Piano-Forte, Violine, Viola & Violoncell

von

Op. 10. **J. LACHNER.** **Pr. 5 fl. 24 kr.**

In kurzem wird erscheinen:

Die Kunst des Gesanges in allen ihren Theilen abgehandelt

von MANUEL GARCIA.

2te Abtheilung

Intelligenz-Blatt

zur

CÄCILIA.

1846. **Nr 99.**

☞ Inserlionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikalien-Handlung von Adolph Nagel in Hannover.

BOCKMÜHL, Rob. Em. Andante und Rondo über ein Tyrolerlied, für Vll. 33. Werk, mit Quart. 16 ggr. mit Pianoforte 20 ggr.

ELLISSEN, C. W. Lied von Kiel: „Sieh die Schwalben," für P. ohne Worte übertragen. 4 ggr.

ENCKHAUSEN, H. Des Pianoforte-Spielers erste Studien. Leichte melodische Tonstücke. 63. Werk. Heft 4. 12 ggr.

HILLE, E. 2 Scherzos für Pf. 8. Werk. Nr. 1. 6 ggr.

RIEL, Aug. Concertstück. Rec., Adagio und Polacca für Hoboe mit Orch. 14 Werk. 1 Thlr. 18 ggr.

KUMMER, F. A. Notturno über ein Lied von H. Proch für Vll. mit Pf. 82. Werk. 8 ggr.

—— Morceau de Salon sur des Mélod. de Guillaume Tell de Rossini pour Vlle. Op. 83. avec Orch. 1 Thlr. 4 ggr. avec Pf. 14 ggr.

LAETITIA. Nr. 34 enth. 3 Polkas für Pf. 4 ggr.

LÖWENTHAL, L. Polterabends-Geschenk: Polonaise, Galopp und Polka für Pf. 6 ggr.

MEINHARD, A. Var. über das Volkslied: „Sieh nur auf," für Vll. mit Orch. 1 Thlr., mit Quart. 20 ggr., mit Pf. 14 ggr.

WALCKIERS, E. Fant. für Flöte mit Pf. über Melodien aus den Hugenotten. 64. Werk. 14 ggr.

WENZEL, E. Prinzen-Marsch für Pf. 4 ggr.

Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz***

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

KINDER-CLAVIERSCHULE

von

LE CARPENTIER.

1 fl. 48 kr.

LE PREMIER DEBUT,

24 Petites Récréations instructives

sur des airs populaires, en Rondeaux et Variations,

pour le Piano

par

Fr. Beyer.

Op. 83. 4 Cahiers à 1 fl. 12 kr.

Cah. 1.	Nro 1.	Hymne nat. holl. „Wien nêerlands bloed.“
	„ 2.	El Zapateado, danse espagne.
	„ 3.	Air de l'op.: Die Zauberflöte.
	„ 4.	Motif de l'op.: Guillaume Tell.
	„ 5.	La Folle, de Grisar.
	„ 6.	Air fav. de l'op.: La Sonnambula.
Cah. 2.	„ 7.	Air favori tyrolien.
	„ 8.	Motif de Strauss. (Salon-Polka.)
	„ 9.	L'hoeur de l'op.: Norma.
	„ 10.	Motif de Labitzky. (Aurora-Walzer.)
	„ 11.	Polonaise de l'op.: I Puritani.
	„ 12.	Romance fav. de l'op.: Joseph.
Cah. 3.	„ 13.	Le postillon de Mosco, air russe.
	„ 14.	La Polka russe.
	„ 15.	Air fav. de l'op.: I Capuletti et I Montecchi.
	„ 16.	Motif de Titl. (Wasil-Polka.)
	„ 17.	Air fav. de l'op.: Der Freischütz.
	„ 18.	Duo fav. de l'op.: Don Juan.

Cah. 4.
- » 19. La dot d'Auvergne, de L. Puget.
- » 20. Hymne nat. autrichienne, de J. Haydn
- » 21. Galop fav. de l'op.. Gustave.
- » 22. Hymne nat russe, de A. Lvoff
- » 23. Le petit Tambour
- » 24. Le Carnaval de Venise.

Le Début du jeune Pianiste.

SIX RONDINOS TRÈS FACILES

pour le Piano

destinés

aux jeunes Elèves de six mois à un an d'Etudes

par

CH. CZERNY.

Op. 773. Complet 2 fl.

Chaque Rondino séparé 27 kr.

LE DÉBUT DU JEUNE PIANISTE.

SIX RONDINOS

à quatre mains pour le Piano.

destinés

aux jeunes Elèves de six mois à un an d'Etudes

par

CH. CZERNY.

Op. 773. Complet 3 fl. 36 kr

Chaque Rondino séparé 42 Kr.

LA JEUNE PIANISTE,

Ouvrage élémentaire et progressif,

composé à l'usage des Pensionnats,

par

Ed. Wolff.

en 6 Volumes.

PREMIER VOLUME. Op. 125

Cah. 1.	Nro 1.	Richard Coeur-de-Lion. Le Desert. Robert-le-Diable. La Juif.
	" 2.	Robin-des-bois. Norma. Le Cornevol de Venise. Guido et Ginevre.
	" 3.	Les Huguenots. Mazurka. Le Barbier de Séville.
Cah. 2.	" 4.	Polka. Valse allemande originale.
	" 5.	Dernière pensée de Weber. Le Reine de Chypre.
	" 6.	Le Favorite. Norma.

DEUXIÈME VOLUME. Op. 124

Cah. 3.	Nro 1.	Mosaïque de l'Elisire d'amore de Donizetti.
	" 2.	Le Favorite. Torenelle de la Reine de Chypre. Charles VI.
	" 3.	Marie, rondo-valse de salon.
Cah. 4.	" 4.	Mosaïque du Templario.
	" 5.	Motifs de Strauss. Les Huguenots.
	" 6.	Air viennois varié. Rondino de la reine de Chypre.

TROISIÈME VOLUME. Op. 125.

Cah. 5.	Nro 1.	Air allemand varié.
	" 2.	Rondino sur la Polka.
	" 3.	Fantaisie mignonne sur la Vestale.
Cah. 6.	" 4.	Mosaïque de Guido et Ginevra.
	" 5.	Petite Fantaisie sur le Sonnambule de Bellini.
	" 6.	Valse de Preciosa. L'heureux gondolier.

QUATRIÈME VOLUME. Op. 126.

Cah. 7.	Nro 1.	Fantaisie et variations sur Beatrice di Tende.
	" 2.	Prière d'Olello de Rossini.
	" 3.	Rondo-valse sur Mme de Meyerbeer.
Cah. 8.	" 4.	Air russe varié.
	" 5.	Marche de Moïse de Rossini.
	" 6.	Fantaisie sur le Crociato de Meyerbeer.

CINQUIÈME VOLUME. Op. 127.

Cah. 9.	Nro 1.	Le Désert, mélodie arabe variée.
	" 2.	Polonaise fav. des Puritain de Bellini.
	" 3.	Divertissement de la Reine de Chypre.

Cah. 10	Nro 4.	Saltarelle de Félicien David.
	„ 5.	Valse de Strauss variée.
	„ 6.	Fantaisie sur Adelia de Donizetti.

SIXIÈME VOLUME Op. 128.

Cah 11.	Nro 1.	Variations brill. sur Niobe de Paccini.
	„ 2.	Nocturne sur le Berceuse de Vivier.
	„ 3.	Divertissement mineure sur un motif de Félic. David.
Cah. 12.	„ 4.	Fantaisie sur le chant national de Charles VI.
	„ 5.	Petit Caprice sur le Poste.
	„ 6.	Thême original de Thalberg, varié

Cheque Cahier 1 fl. 12 kr.

Der praktische Organist.

Neue vollständige

Sammlung von Orgelstücken aller Art.

Ein Hand- und Hilfsbuch

zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche.

Mit Beiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelkompenisten

herausgegeben

von

J. G. HERZOG.

ZWEITER BAND.

enthaltend:

Heft I. — 5 kleine Präludien und 2 Nachspiele von Herzog; — 15 Präludien zu der Choralmelodie: Wer nur den lieben Gott lässt walten von Stolze, Präludium von Pachaly.

Heft II. — Choralvorspiels von Bach, Geissler, Herzog, Meister und Volckmar; — Praludium von Seidel; — Fuge von Telemann; — Trio von Hopner; — Nachspiel von Hesse

Heft III. — 5 Adagio und eine Fuge (zum Studium) von J. G. Herzog

Heft IV. — Kleinere und leichtere Präludien von Bach, Bodenschatz, Fischer, Herzog, Hopner, Meister, Pachelbel, Pitsch, Volckmar, und Wedemann.

Heft V. — 4 grössere Orgelstücke von Hesse, Köhler, Höpner und Herzog.

Heft VI. — 6 Präludien von Herzog, Bodenschatz, Kuhnstedt und Theile, nebst 5 Kommunion-Gesangen von Drobisch

☞ Das Werk erscheint in einzelnen Heften von 2½ bis 3 Bogen

und Umschlag zu dem billigen Subscriptions-Preise von 24 kr. oder 7 Ngr. per Heft.

Sechs Hefte bilden einen Band, und dem letzten Hefte eines Bandes ist ein schöner Haupt-Titel und Umschlag beigegeben.

Der dritte Band ist in Arbeit

Neue Bibliothek
für
KIRCHEN-MUSIK,
Mehrstimmig mit Orgel-Begleitung
IN PARTITUR.

Herausgegeben
mit Genehmigung und unter dem Schutze Sr. Eminenz des Hochwürdigsten Cardinal-Erzbischofs von Mecheln
von
N. A. Janssen, P. F. de Voght und E. Duval.

Inhalt der ersten Lieferung:

a) JANSSEN, N. A. Benedictie, für Sopran, Tenor und Bass.
b) BAINI, J. Cara mea, für 2 Tenor und Bass.
c) DUVAL, E. Jesu corone virginum, Choral mit 2 Sopran u. Tenor.
d) BAINI, J. Miserere, für 2 Tenor und Bass.
e) JANSSEN, N. A. Ave regina, für Sopran, Tenor und Bass

Da die Mehrzahl der vorhandenen Werke für Gesang mit Orgel-Begleitung zum Theil aus Bearbeitungen von Compositionen für Gesang und Orchester besteht und zum Theil auch den für die Kirche nöthigen einfach-erhabenen Styl nicht besitzen, so haben sich genannte Männer von Fach entschlossen, durch Herausgabe gediegener, der kirchlichen Erbauung fähiger Compositionen, dem Mangel an solchen Werken nach Kräften abzuhelfen.

Um das Unternehmen allgemein nützlich zu machen, werden nur Stücke für Sopran-, Tenor- und Bass-Stimmen und auch nur solche, welche weder eine mässige Schwierigkeit in der Ausführung, noch den gewöhnlichen Umfang der Stimmen übersteigen, aufgenommen.

Das Werk erscheint in Lieferungen von 5 Hochfolio-Musikbogen zu dem mässigen Preise von 54 Kr. oder 16 Sgr. per Lieferung.

Jährlich werden 6 Lieferungen ausgegeben, welche einen Band bilden.

SAMMLUNG

von vierstimmigen

GESÄNGEN UND CHÖREN

für

MÄNNERSTIMMEN.

Componirt

von

CONRADIN KREUTZER.

Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen.

Als Verleger des grösseren Theils der Gesänge von C. Kreutzer, besonders seiner ersten und beliebtesten Compositionen, und in Betracht der stets mehr und mehr erwachenden Liebe zum Gesange, halten wir es für eine Pflicht, diese Gesänge durch eine neue, schöne und billige Ausgabe einer allgemeinern Verbreitung fähiger zu machen.

Zu diesem Zwecke, und um auch den kleinen und unbemittelteren Vereinen die Anschaffung zu erleichtern, lassen wir die Sammlung auf dem Wege der Subscription erscheinen und zwar in Heften à 10 bis 11 Bogen gross 8° (2 bis 3 Bogen Partitur und 8 Bogen Stimmen) zu dem mässigen Preise von 54 kr. oder 16 Ngr. per Heft.

Einzelne Stimmen werden in beliebiger Anzahl à 6 kr. oder $1^3/_4$ Ngr. per Bogen geliefert.

Die Sammlung besteht aus 22 Heften; jedes Heft enthält 6 Gesänge.

UMRISS

einer

GESAMMT - TONWISSENSCHAFT

überhaupt,

wie auch einer

Sprach- und Tonsetzlehre

und einer

GESANG-, TON- UND REDE-VORTRAGLEHRE

insbesondere.

Von

J. Ch. Markwort.

Gedruckt mit dazu eingeführten Sprechton-Accentlettern. 1826.

Herabgesetzter Preis 12 kr.

Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre.

Erster Haupttheil,

UEBER STIMM- UND GEHÖR-AUSBILDUNG,

nebst dazu geeigneten Uebungsbeispielen.

EIN LEHRBUCH

zur systematisch-praktischen Entwickelung sämmtlicher Anlagen und Fähigkeiten für Ton- und Redevortrag, sowohl für den Selbstunterricht, als auch für besondern und gemeinsamen Schul-Unterricht.

Von

J. Ch. Markwort.

Gedruckt mit dazu eingeführten Sprechton-Accentlettern. 1827.

Herabgesetzter Preis 1 fl. 12 kr.

Intelligenz-Blatt

zur

Cäcilia.

1846. **Nr. 100.**

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur **Cäcilia** werden mit **4½ kr.** oder **1¼ Ngr.** pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit **3½ kr.** oder **1 Ngr.**

Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grosherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von ***B. Schott's Söhnen*** *in* ***Mainz,***

erschienen,

und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen sind.

Etudes du conservatoire

Classes de Piano

contenant progressivement toutes les difficultés d'éxécution de l'école ancienne et moderne

par

HENRI HERZ.

1er Dégré, Op. 151.

24 Etudes trés faciles pour les commeoçants — Pr. fl. 2 kr. 42.

2me Dégré, Op. 152.

24 Etudes faciles pour les petites mains — „ „ 3 „ 12.

3me Dégré, Op. 119, Liv. 1.

15 Etudes d'une moyenne difficulté — „ „ 2 „ 42.

4me Dégré, Op. 119, Liv. 2.

15 Etudes brillantes — „ „ 3 „ 36.

5me Dégré, Op. 153.

18 Grandes Etudes de concert, première force. En 2 Suites — à fl. 4 kr. 12.

NB. Cette Collection d'Etudes forme complément et suite à la Méthode de Piano du même auteur. (Pr. fl. 10 kr. 48.)

Bouquets de Mélodies

d'opéras favoris

POUR LE PIANO

par

Ferd. Beyer.

Nro	1.	Lucie de Lammermoor	Pr.	fl.	kr.
„	2.	Le Désert, Ode-Symphonie	„	„	„
„	3.	Robert le Diable	„	„	„
„	4.	Die zwei Prinzen	„	„	„
„	5.	Charles VI.	„	„	„
„	6.	La Reine de Chypre	„	„	„
„	7.	Norme	„	„	„
„	8.	Nabucodonosor	„	„	„
„	9.	Belisario	„	„	„
„	10.	La Sonnambula	„	„	„
„	11.	Les Mousquetaires de la Reine	„	„	„

Répertoire des jeunes Pianistes

Petites Fantaisies instructives

SUR DES MOTIFS D'OPÉRAS FAVORIS

par

FERD. BEYER.

Coh	1.	Norme	Pr	kr.	45
„	2.	La Sonnambula	„	„	„
„	3.	Romeo et Julie	„	„	„
„	4.	I Puritani	„	„	„
„	5.	La Fille de régiment	„	„	„
„	6.	Lucie de Lammermoor	„	„	„
„	7.	Belisario	„	„	„
„	8.	La Favorite	„	„	„
„	9	L'élisire d'amore	„	„	„
„	10.	Lucrezia Borgia	„	„	„
„	11.	Alessandro Stradella	„	„	„
„	12.	Nabucodonosor	„	„	„
„	13.	Czaar und Zimmermann	„	„	„
„	14.	Ernani	„	„	„

Digitized by Google

GRANDE SONATE

pour le Piano

par

M. LEVY.

Op. 1. Pr. fl. 2.

Duo brillant pour Piano et Violon

sur des motifs de l'opéra la Sirène

par

Ch. De Beriot et Ed. Wolff.

Op. 54. Pr. fl. 2

5me Concerto pour le Violon

par

CH. DE BERIOT.

Op. 55.

Avec acc. de Piano Pr. fl. 3. Avec acc. d'Orchestre Pr. fl. 5 kr. 24.

Concerto pour le Violon

par

D. Alard.

Op. 15.

Avec acc. de Piano Pr. fl. 4 kr. 48. Avec acc d'Orchestre Pr. fl. 8 kr. 24.

---

50 LEÇONS DE CHANT

pour

le Medium de la voix

avec accomp. de Piano

par

J. CONCONE.

En 2 Suites, à fl. 3 kr. 36.

Meeresstille und glückliche Fahrt

für vierstimmigen Männer-Chor

von

C. L. Fischer.

Partitur Pr. fl. 2. Orchester-Stimmen Pr. fl. 4.

Clavier-Auszug und Singstimmen Pr. fl. 1 kr. 12.

Liebeszauber,

romantische Oper in 4 Aufzügen

von

J. HOVEN.

Vollständiger Clavier-Auszug. Pr. fl. 10 kr. 48.

Der Tod Abel's,

dramatische Scene für eine Bassstimme

von

G. Onslow.

Clavier-Auszug Pr. 54 kr. Orchester-Stimmen Pr. fl. 2 kr. 42.

Fünf Gesänge

von

Fr. Rückert

für

vier Männerstimmen

in Musik gesetzt

von

Heinrich Esser.

Op. 17. Pr. fl. 1 kr. 30.

FEB-1 0 1930